Niccolo da Liberatore genannt Alunno.

Eine kunsthistorische Studie.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
verfasst und der Hohen Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Rudolf Ergas
aus Wien.

München 1912.
Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Niccolo da Liberatore genannt Alunno.

Eine kunsthistorische Studie.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
verfasst und der Hohen Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Rudolf Ergas
aus Wien.

München 1912.
Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Dozent Kehrer und Professor Wolters.

Vorwort.

Diese Studie braucht keine Ehrenrettung Niccolo da Liberatores mehr zu sein, da die Mostra von Perugia im Jahre 1907 Gelehrten und Laien, die bisher weniger Gelegenheit gehabt hatten, die weit zerstreuten Werke des Meisters zu sehen, an einer Auswahl seiner besten Gelegenheit geboten hat, seine Entwicklung zu studieren und an manchem ergreifenden Momente seiner Kunst zu erkennen, dass schon Vasaris florentinisches Urteil gerecht, vielleicht sogar im Lobe zurückhaltend gewesen.

In dieser Schrift ist der Versuch gemacht auf Grund der vortrefflichen archivalischen Studien des verstorbenen Professors Adamo Rossi, die er im „Giornale die Erudizione“ 1872 und „Junta“ 1887 niedergelegt hat, sowie einer eingehenden Besichtigung namentlich der in Italien vorhandenen Bilder des Künstlers, seine Persönlichkeit, sein Wirken und seinen Entwicklungsgang näher zu beleuchten und sein oevre möglichst vollständig zusammenzustellen, während seine Beziehungen zu den übrigen Künstlern Folignos und der Schule von Perugia sowie seinen Einfluss auf die spätere umbrische Schule ein in Aussicht genommener zweiter Teil zu erörtern haben wird.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545824_0024

Einleitung.

Überblick über die umbrische Kunst.

Ehe ich auf die Schule von Foligno näher eingehe, möchte ich ganz kurz die umbrische Kunst charakterisieren, so wie sie war, bevor sie durch das Eindringen der florentinischen Einflüsse durch Beato-Angelico, Uccello, Lippi, dann Angelicos Schüler Benozzo Gozzoli und die bedeutenden beiden Wanderkünstler Domenico Veneziano und Piero della Francesca umgewandelt ward. — Ehe Foligno zu künstlerischer Bedeutung gelangte, waren Gubbio[1]) und Fabriano die Stätten der Kunst, die Zentren, von denen die Malerei ihren Ausgang nahm, Gubbio schon ganz früh im 13. Jahrhundert. Dante nennt schon Oderisio Buonagiunta „L'onor d'aggobbio". Die Miniaturmalerei bildete hier in Umbrien den Ausgangspunkt und als berühmtesten nennt Dante eben den Buonagiunta, den auch Vasari in der Vita Giottos erwähnt. Von diesem ging eine grosse Miniatorenschule aus, die 1368 noch blühte, zu der allerlei Künstler gehörten, wie der Peruginer Mattaeo di Cambio, der Verfasser der Miniaturen in der „matricolla del Collegio di Cambio" und vor allem als Hauptschüler Oderisios Guido Palmerucci, der die Reihe der umbrischen Maler eröffnete. An ihn schloss sich wieder eine grosse Reihe von Künstlern wie Mattiolo, Martino Nelli, Bartolo di Christoforo, Zecco Masuzzi, Puccio, Rainaldo, Donato, Gallo u. a. an, die alle in Gubbio arbeiteten. Aus dieser Schule, die trotz mancher Fresken in den Kirchen Gubbios, von denen einige Palmerucci selbst zugeschrieben werden, noch eine ausgesprochene Miniatoren-

schule war, ist Ottaviano Nelli entsprossen, der um 1400 auftritt und der erste umbrische Künstler ist, dessen Werke gesichert auf uns gekommen sind. — Seine Eigenart im naturalistischen Streben wird uns in seinen Werken greifbar. Während das berühmte Werk seiner Jugend, die Madonna del Belvedere in S. Maria Nuova in Gubbio 1403 gemalt und ein von Luppatelli[2]) gefundenes in demselben Jahre gezeichnetes Madonnenfresko in Pietralunga Lieblichkeit und Zartheit in Farbe und Ausdruck zeigen, und auch teilweise an sienesische Einflüsse, wie etwa von Taddeo di Bertolo, mahnen, so bieten uns seine Fresken im Chor von S. Agostino in Gubbio und vor allem die der Trincikapelle[3]) in Foligno, die er daselbst im Auftrage Conrado Trincis,[4]) des Machthabers Folignos, im Jahre 1424 ausführte, Gelegenheit, eben seine realistischen Versuche kennen zu lernen. Hier in der Freskenfolge aus dem Leben der Maria wird bei vielen miniaturistischen Momenten, wie dem rein ornamental behandelten Himmel mit einem goldenen Sternenmuster besetzt, der Zierlichkeit der Ornamente (im Tapetenmuster an der Wand des Tempels auf Marias Tempelgang und dem Tuch über dem Altar und bei vielen anderen Gelegenheiten), fast möchte man sagen, ein zu reicher, übertriebener Realismus angewandt. Hier ist keine Spur zu erblicken von dem „weichlichen, süsszarten Gefühl“,[5]) das stets als Merkmal umbrischer Malweise angesehen wird. Ernst und voll Empfindung greift er seine Kompositionen an und stellt Typen aus dem Leben hin, so gut er es eben in der befangenen, manchmal noch recht steifen, hölzernen Art seiner Zeit vermag. Darauf möchte ich hingewiesen haben, denn erstens liegt darin ein äusserst wichtiger Zug wenigstens eines Zweiges der damaligen umbrischen Kunst und zweitens ist es wichtig für Niccolo da Liberatore, dass er in Foligno, an dem Orte, an dem er seine Anregung und Ausbildung empfangen, Gelegenheit hatte, diese Werke zu studieren.

Während nun die Kunst in Gubbio durch Nelli ihren Höhepunkt erreichte, wirkten auch in Fabriano mehrere Maler, wie Bocco, Tio di Francesco, Francescuccio Ghissi und Allegretto Nuci, aus dessen Schule der weit über Umbriens Grenzen

gefeierte und berühmte Gentile da Fabriano hervorging.[6]) Er lebte ungefähr zwischen 1347 und 1428, da er nach Vasari[7]) 80 Jahre alt wurde und sein Todesjahr 1428 dokumentarisch feststeht. Wiewohl er in Florenz tätig war (wir wissen, dass er im Jahre 1423 mit seinem Schüler Jacopo Bellini daselbst gelebt), blieb er unbeeinflusst von der damaligen florentinischen Kunst, die bereits zu seiner Zeit in heftiger Gärung begriffen war; unbeeinflusst von dem gewaltigen Wandel, den reichen theoretischen Kenntnissen, den neu aufgeworfenen Problemen des Raumes und der Perspektive, die Masaccio, Paolo Uccelo, Castagno, Angelico und andere so sehr beschäftigten. Sein berühmtes Werk, die Anbetung der drei Könige, für den Palazzo Strozzi bestimmt, jetzt in der Akademie in Florenz, trägt die Jahreszahl 1423. Aus diesem einen der ganz wenigen uns erhaltenen Werke können wir seine Art erkennen. Bei ihm ist es die Lieblichkeit, die die Beschauer aller Zeiten entzückt. Lieblich und schön vor allem die trefflich erhaltene zarte Farbe, bei der das reich verwendete Gold noch stark an den Miniaturenstil erinnert, lieblich die Typen und lieblich auch die einzelnen genrehaften Momente, die er in die märchenhafte, phantastisch reiche Komposition hineinflocht. In ihm liegt der Keim jener Richtung, die zu Perugino führt und die Schuld trägt an der so häufigen Meinung über umbrische Kunst, dass diese Lieblichkeit später oft in leere Süsslichkeit ausartete und das zarte, duftige Gefühl im Laufe der Zeit mit der immer grösser werdenden Technik sich in Pose verlor. So reich auch die Qualitäten jener Anbetung sind, so vermochte er in diesen besten seiner auf uns gekommenen Darstellungen doch auch keinen richtigen Raum zu geben, und die Naturbeobachtung ist gering trotz der vollendeten Zeichnung. Von den übrigen Werken, die er allerorten schuf, ist uns fast nichts erhalten und nur durch Überlieferung sind wir über manche unterrichtet. Trotz seiner Berühmtheit (er hatte als Erster umbrischer Malerei die Anerkennung ausserhalb Umbriens verschafft), hinterliess er nur unbedeutendere Schüler im Lande selbst, Lorenzo di S. Severino, Antonio di Fabriano, Sello di Velletri.

Um diese Zeit nun, zwischen den 30er und 50er Jahren des 15. Jahrhunderts, bricht mit aller Gewalt der florentinische Einfluss auch in Umbrien ein, und da sind es jetzt Foligno und Perugia, die in den Vordergrund treten. Seit Morelli erscheint dieser Einfluss klar gelegt und ein Andauern sienesischer Art, der Rumohr mehr Bedeutung beimass, überwunden.[8][9] Ehe wir aber die nun unter florentinischer Weise umgewandelte Kunst in Foligno betrachten, wollen wir einen kurzen Blick werfen auf die Künstler daselbst vor dem Umschwung. Foligno hat leider keinen Mariotti,[10] der in so fleissiger Weise Perugias Künstler und Kunstwerke zusammengestellt hat. So sind wir auf einzelne Dokumente angewiesen, die bisweilen auch manche Malernamen und Daten nennen, jedoch häufig ohne Angabe von Werken.[11]

So erfahren wir von einem Maëstro Giovanni, der wohl im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts als Maler tätig gewesen, dessen Söhnen Hieronymus und Bartholomäus, aber keine einzige Mitteilung über sein Leben noch auch über ein Werk seiner Hand. — Ferner von einem Maëstro Andrea di Cagno im Jahre 1446, dass er in den Toren Folignos gemalt und in den Häusern Conrado Trincis und im Palaste der Signorie. Da das Geschlecht der Trinci nach langer Gewaltherrschaft 1439 vertrieben wurde, haben wir einen Anhaltspunkt für seine Tätigkeit. Da jedoch die alten Stadttore zerstört, der Palazzo der Trinci vollkommen umgebaut und auch der Signorenpalast um die Mitte des 16. Jahrhunderts abgerissen wurde, so ist nichts mehr von all den genannten Werken erhalten. — Ein Meister, dem wir schon aus dem Grunde nähere Betrachtung schenken müssen, weil die Tradition berichtet, dass er der Lehrer Niccolos gewesen, ist Maëstro Bartolomaeo di Tommaso. Von ihm ist uns eine Tafel erhalten, deren Inschrift besagt, dass dieselbe im Auftrage Rinaldo Trincis gemalt worden, des Sohnes des letzten Machthabers von Foligno, der im Jahre 1430 Prior von San Salvadore geworden, für welche Kirche auch diese Altartafel bestimmt war. Diese Inschrift ist leider nicht alt, sondern vor etwa 50 Jahren von dem Orden auf den

Rahmen gesetzt worden, jedoch soll sie nach einer ganz alten angefertigt worden sein, die ein Bürger gestiftet hat, der den Prior und auch den Maler gekannt hatte. Die Inschrift lautet wörtlich: „Messer Rinaldo di Corado Trinci, ultimo Signore di Foligno creato priore di questa collegiata l'anno 1430 fece dipingere la presente tavola colla sua imagine posta a pie della sedia M. V. da Bartholomaeo di Tomaso pittore della stessa cità.“ Betrachten wir die Tafel selbst: sie ist offenbar das Mittelstück eines Triptychons, dessen Seitentafeln verloren gegangen sind. (Die Tafel ist in der Sakristei von San Salvatore aufgestellt, da die Kirche vollkommen restauriert wird.) Wir sehen auf einem weiten gotischen Throne die Madonna sitzen, die auf ihrem Schosse das knieende Christuskind hält. Links vom Beschauer Johannes der Täufer, rechts ein anderer Heiliger, der sich jedoch nicht genau feststellen lässt. Hinter dem Throne arg beschädigte kleine fliegende Engelgestalten in Verehrung, an den Stufen in ganz kleiner Gestalt der Stifter. Unverkennbar tritt hier der Einfluss der frühsienesischen Kunst zutage, nicht bloss ein sichtliches Zurückgehen auf Taddeo und Domenico di Bartolo, sondern ein zähes Festhalten in Schema und Typen an dem altsienischen Votivbild. Die steife Gestalt der Madonna mit dem kurzen Oberkörper erscheint als blosses Gestell, das mit einem Gewande in schematisch gelegten Falten bedeckt ist, ebenso rein schematisch das über die Schultern fallende Kopftuch. Das ruhige, fast ausdruckslose Gesicht zeigt die hoch gewölbten Brauen und die ganz auf der Seite ruhenden Augen. Die Hände sind von unnatürlicher, übermässiger Schlankheit und die Linke, welche das dem Christkind umgelegte Lendentuch hält, wirkt geradezu abstossend. Das Christkind selbst ist gänzlich misslungen in seiner derben, plumpen Form, das Vorbeugen des knieenden Körpers und das Zurückbiegen des Kopfes war dem Künstler ein viel zu schwieriges Problem (wir werden dies später in einem der trefflichen Werke Niccolos da Liberatore in vorzüglicher Weise gelöst finden). Auch der Kopf des Christkindes hat in sienesischen Werken sein Vorbild. Die Gestalten der Heiligen sind typisch, aber

wenn auch der Kopf des verehrenden Heiligen links verzeichnet ist, so zeigt sich in beiden doch etwas mehr Leben als in der Madonna. Die Engel, die, wie schon früher gesagt, äusserst beschädigt sind, weisen einen zarteren Typus auf und wären wohl das einzige Moment, das auf einen Zusammenhang mit Niccolo schliessen liesse. Die Farbe ist düster, grau und ausdruckslos geworden, so dass sich über die rein malerischen Qualitäten nichts sagen lässt. Jedenfalls haben wir es mit einem Künstler von geringer Begabung zu tun, der noch auf sienesischem Boden wurzelt und byzantinische Einflüsse (namentlich in den beiden Heiligen) erkennen lässt. Zwischen diesem beglaubigten Werke und selbst den frühesten Niccolos besteht ein so deutlicher, unverkennbarer Unterschied, was vor allem die Freiheit der Gestalten betrifft, ferner die Gesichts- und Körperbildung, dass wir ihm trotz der Ähnlichkeit die Lehrerschaft Niccolos mit Bestimmtheit absprechen können. Wem sie gehört, und wer der Meister gewesen, der unseren Künstler, wenn auch vielleicht nicht in die ersten Elemente der Malerei, so doch in die Kunst derselben eingeführt, werden wir in der Charakteristik Niccolos festzustellen haben. Schon Rosini und Crowe weisen auf Grund der Stilkritik Bartolomaeo di Tommaso einzelne andere Werke zu: ein Fresko, die Flucht nach Ägypten, an der Stirnseite von San Salvatore, heute nicht mehr erhalten, dann ein beschädigtes Madonnenbild mit Heiligen aus S. Domenico und ein Wandgemälde aus San Catherina in Foligno mit der Legende der hl. Barbara, darauf eine Jahreszahl 1449 und eine Inschrift, unter dem Martyrium eine Madonna mit dem Kind und zwei Engeln. Dieses Werk ist wohl folignatisch, doch hat es mit Bartholomaeos Maria auf dem beglaubigten Bild recht wenig Ähnlichkeit (im Museo civico, Foligno). Wir wissen nur noch von Bartholomaeo, dass er auch ausserhalb Folignos tätig gewesen und 1451 bis 1453 im Vatikan einen ganzen Saal ausgemalt hat, wofür er 7 Dukaten monatlich, Wohnung und Kost erhielt.[12]) — Ein Künstler, über dessen Leben wir durch Dokumente vortrefflich unterrichtet sind, von dem aber kein einziges Werk erhalten, noch auch

genannt ist, mit Ausnahme einer wohl fälschlich von Civali[13]) berichteten Teilnahme an einer Tafel des Niccolo da Liberatore, worauf wir später zu sprechen kommen, ist Maëstro Pietro di Giovanni Mezzaforte[14]) 1446 bis 1474, der Schwiegervater Liberatores.

Diese wenigen Namen sollen beweisen, dass es auch in den ersten vier Dezennien des 15. Jahrhunderts Maler von einiger Bedeutung in Foligno gegeben hat. Lanzi[15]) erwähnt nach 1440 als gute Meister, die in Foligno tätig, Bartholomäo di Tommaso, del Cagni, Pietro Mezzaforte, Cristophoro, Ugolino, Pierre Antonio und Bernardino Mezzastri, Latanzio u. andere; doch fällt dieser Kunstschriftsteller des 18. Jahrhunderts bezüglich umbrischer Kunst nicht sehr ins Gewicht, da ja von ihm die Trennung zwischen Niccolo Alunno da Foligno und Niccolo da Liberatore ausgeht, die als erster Gay im Kunstblatt von 1837 widerlegt hat (doch kommen wir noch an anderer Stelle darauf zurück).

Der Padre Vincenzo Marchese[16]) suchte durch Urkunden den Aufenthalt Giovanni Angelicos da Fiesole in Foligno zu beweisen.[17]) — Als infolge der Papstwahl der Synode von Pisa die zu Gregor XIII. haltenden Dominikaner Florenz verlassen mussten und nach Foligno flohen, wo sie von Ugolino Trinci und dem Bischof von Foligno, dem Dichter Fiderigo Frezzi, freundlich aufgenommen wurden und Gäste waren im Kloster von S. Domenico daselbst, da soll auch der junge Giovanni Angelico dabei gewesen sein, und vier Jahre soll dieser Aufenthalt in Foligno gedauert haben, ehe sie nach Cortona gingen; dies war im Jahre 1409. Da wir nun über die ganz frühe Kunst Angelicos nicht sehr gut unterrichtet sind, und er überhaupt in dieser Zeit als beeinflussender Künstler sicherlich nicht in Betracht gekommen, so hat für uns dieser Aufenthalt recht wenig Bedeutung. — Von ausschlaggebender Wichtigkeit im allgemeinen und für einzelne Künstler in Foligno im besonderen, die sich ihr ganzes Leben von diesem Einfluss nicht mehr frei machen konnten, wie Pier Antonio Mezzastris und Mattheo di Gualdo, war erst die dokumentarisch beglau-

bigte Tätigkeit Benozzo Gozzolis in S. Fortunato in Montefalco — im Jahre 1452. Mit ihm kam ein Künstler mitten in den Kreis, der, wenn auch nicht selbst einer der grossen Schöpfer und Reformatoren der Kunst in Florenz gewesen,[18]) doch diese Ereignisse daselbst mit eigenen Augen gesehen, dieses gewaltige Ringen um neue Werte, das sich Versenken und Ausschöpfen neuer Probleme bei den Grossen, Masaccio, Ghiberti, bei dem er ja nach Vasari (Vita di Ghiberti) in die Lehre gegangen, Brunnelesci, Uccello und Andrea di Castagno miterlebt hatte, und überdies auch der trefflichste Schüler war des Beato Angelico, dessen Kunst wiederum, wenn auch in grösserer Vollendung, eine unverkennbare Verwandtschaft trug mit der Auffassungs- und Gefühlsweise der Umbrischen. Darum fiel nun auch Gozzollis Saat auf günstigen Boden und seine Werke in Montefalco wurden, von allen Seiten bewundert, rasch eine Quelle reichen Studiums für die Meister von Foligno, die oft und oft hier zu dem steilen Bergstädtchen hinauf gewandert sein mögen, um dem Florentiner Künstler bei der Arbeit zuzusehen. Unter ihnen war sicherlich einer der eifrigsten Niccolo da Liberatore.

Mit diesem Überblick sind wir nun bis zu dem Zeitpunkte gelangt, da Niccolo da Liberatore auftritt, und ich will nun auf Grund der Dokumente und dank der zahlreich von ihm datierten und signierten Werke einen kurzen Lebensabriss geben.

I. Kapitel.

Niccolo da Liberatore di Foligno.

Niccolo da Foligno oder da Liberatore; dies ist sein wirklicher Name, wie er sich selbst stets unterschrieb und wie er in allen Dokumenten geführt wurde; nirgends bis auf Vasari findet sich der Name Alunno. Erst Vasari,[19]) der ihn als einen der ganz wenigen Künstler Umbriens neben Pinturicchio und

Perugino einer kurzen Lebensbeschreibung für würdig erachtet, bringt den Namen Alunno. Die Herleitung dieses Namens aus einer zu flüchtigen und irrigen Lesung der Inschrift auf der Altartafel von S. Niccolo in Foligno, auf der Predellentafel, die sich jetzt im Louvre zu Paris befindet, wie sie Prof. Adamo Rossi gibt, erscheint mir durchaus einleuchtend, und ich will sie hier kurz wiedergeben.

„In dem Epigramm, das auf dieser von der Madonna Brigida de Picchi gestifteten Tafel steht, fühlt sich der Verfasser desselben offenbar gezwungen, in »poetischer Weise« die Vaterstadt des Künstlers zu nennen, und um nicht die von Meister Niccolo selbst angewandte Form Fulginas oder de Fulgineo zu gebrauchen, so erwidert er durch Umschreibung als Antwort auf die Frage des dritten Verses: Si petis auctoris nomen, »in vornehmer Form« .... Nicolaus alumnus Fulgineae .....

Rossi nennt dies eine »elegante gewandte Ausdrucksweise«, erinnernd an mancherlei lateinische Schriftsteller, die diese Wendung gebraucht haben.“

Vasari legte nun keinerlei Wert auf die grammatikalische Verbindung der zwei Worte alumnus und Fulgineae und gab dem ersten die Bedeutung eines Zunamens und von da an hielt man fest daran, dem Worte Vasaris vertrauend wie einem Orakelspruch. Der Folignate Jacobilli um 20 Jahre später fügte aus „Bequemlichkeit und Kühnheit im Lügen“ nicht bloss den falschen Beinamen bei, sondern schuf ein Patriziergeschlecht De alumnis. Das aber von Vasari einmal ausgesprochene Wort fand überall Widerhall und bis auf den heutigen Tag ist dieser dem Meister Niccolo durchaus nicht zukommende Name gebräuchlich.

Ein unzweifelhaftes Dokument bezüglich des Geburtsjahres des Meisters ist bis zum heutigen Tage nicht vorhanden, so dass wir nur ungefähr seine Geburt um das Jahr 1430 ansetzen können. (Anm. 1.) Bekräftigt wird dieses Datum dadurch, dass er im Jahre 1458 bereits ausserhalb der Stadt in Deruta als selbständiger Meister im Auftrage eines dortigen wohlhaben-

den Bürgers tätig war, und, was vielleicht weit mehr ins Gewicht fällt, einer seiner Söhne Lattanzio am 5. Juli 1480 (Archiv. Communale di Foligno Lib. delle Rif. dal 1476 all 1481 c. 243) unter den neuerwählten Prioren der Stadt genannt wird. Der Name seines Vaters findet sich in allen Dokumenten, der eines seiner Vorfahren Marianus in der Urkunde vom 18. März 1474. Seine Familie besass sogar ein Wappen, denn seinen Ring mit demselben vermachte er in seinem Testament seinem Sohne Marchesio. Aus der Tatsache, dass im Jahre 1480 einer seiner Söhne bereits unter den Prioren war, ergibt sich auch mit ziemlicher Sicherheit die Zeit seiner Vermählung mit Catharina, der Tochter Pietros di Mezzaforte. Sie dürfte ungefähr in das Jahr 1452 fallen. Aus einer Urkunde vom 1. September 1502 (in dieser einigen sich die beiden Söhne Niccolos, Lattanzio und Marchesio darüber, dass ersterer das von ihrem Vater geerbte Haus übernehmen solle, letzterer das von der Mutter Catharina von ihrer Mutter Valeriana Mezzaforte ererbte), geht durch die genaue Bestimmung der Lage der Häuser hervor, dass Pietro Mezzaforte und Liberatore di Mariano Nachbarn gewesen. Wenn wir auch von Mezzaforte als Maler kein Werk besitzen, so ist es doch, wie Rossi richtig meint, mehr als wahrscheinlich, dass Niccolo in den Anfangsgründen der Malerei von seinem Schwiegervater unterwiesen wurde und als sein Schüler und Gehilfe später dessen Tochter zur Frau bekommen. Bis zu dem Jahre 1458 besitzen wir keine authentischen Nachrichten über Niccolo und aus diesem Jahre das erste datierte Werk des Künstlers in Deruta für einen gewissen Jakobo Rossi. Der stilkritischen Untersuchung muss es vorbehalten bleiben, seine frühesten Werke durch Vergleich mit dieser beglaubigten Tafel und auch späteren Werken festzulegen.

Aus einer wohlhabenden und in seiner Vaterstadt angesehenen Familie entsprossen, scheint Niccolo äusserlich wenigstens eine glückliche Jugend genossen zu haben, doch hatte er reichlich Gelegenheit, in seinen Knabenjahren in der Stadt[20]) Streitigkeiten und Unruhen, Parteikämpfe in wildester Quattrocentoart ausgetragen mitanzusehen; bald hörte er von den

Feindseligkeiten mit den Nachbarstädten, so mit Montefalco, Nocera und Spello und selbst Spoleto, die zu dieser Zeit unterworfen wurden und ganz unter Folignos Herrschaft kamen; brachte doch jedes Jahr neue Streitigkeiten und neue Bündnisse. So sah er auch am 9. September 1439 den Aufstand des grössten Teiles des Volkes gegen das Geschlecht der Trinci und die gänzliche Vertreibung der letzten Machthaber.[21])[22]) (Anm. 2.) Dass diese Momente auf Niccolo nachhaltigen Eindruck gemacht haben, ist wohl begreiflich. In dieser Zeit der äusserlichen Kämpfe wandte er sich als Jüngling doch sogleich religiösen Themen zu und dieser Richtung seines Schaffens ist er auch bis an sein Lebensende treu geblieben. Von dem Jahre 1452 an begann wohl die eigene selbständige Arbeit und das erste wird die Erkenntnis gewesen sein, dass er noch viel zu lernen habe und nun auch lernen könne. Und die Gelegenheit war ja günstig, arbeitete doch gerade damals Gozzoli in Montefalco und bei ihm konnte er manches sehen von dem, was in Florenz die grossen Meister schufen und wollten. Bei diesem Künstler lernte er, mag von dem einen auch der Einfluss zu hoch, von dem andern zu gering eingeschätzt worden sein. (Rumohr, Crowe, Morelli.) Sicherlich war es sein starkes und individuelles Talent, das die florentinische Richtung mit seiner umbrischen Eigenart verquickte, so dass Crowe von ihm als Umbro-Florentiner-Künstler spricht; dass dies für seine erste und letzte Schaffensperiode besonders Geltung hat, zeigt der Vergleich aus früher, mittlerer und später Zeit. Damals jedenfalls lernte Niccolo Komposition und Farbentechnik, Zeichnung und Empfindung von Gozzoli. Wie er dann in späteren Jahren seine Malweise umgeschaffen und vieles anders gemacht, wie er in manchem Werke in Innigkeit und Farbenfreudigkeit über seinen Lehrmeister hinausgegangen, wie neue Elemente an seiner Entwicklung mitgewirkt, wird seine Charakteristik und die Besprechung der einzelnen Bilder zeigen. Von 1452 bis 1458, wo er bereits ausserhalb Folignos tätig war, arbeitete er in der Vaterstadt selbst und suchte zu verwerten, was er gelernt hatte. 1458 erging der erste Auftrag von auswärts an

ihn, dem er wohl sogleich Folge leistete; und nun zieht er umher, wird von Ort zu Ort berufen, um für die Hauptkirchen und Klöster Altarwerke zu schaffen, woraus deutlich hervorgeht, wie schon damals sich sein Ruf rasch verbreitete. Ungefähr 1461 ist er im Dom von Assisi tätig, 1465 in S. Francesco in Cagli weit oben im Norden und 1466 arbeitet er in Montelpare, doch 1467 ist er wieder zurück in Foligno, wo er zum erstenmal im Rat genannt erscheint; doch schon das nächste Jahr 1468 führt ihn weiter weg als alle früheren Male von der Vaterstadt in die Marken nach St. Severino, von wo er dann wohl Serrapetrona, Camerino und Sarnano aufsucht und überall Werke seiner Hand hinterlässt. Nicht bloss durch diese Werke an sich ist der Aufenthalt in den Marken von grösster Bedeutung, der Einfluss und die Wirkung dieser Reise erstreckte sich auf die ganze spätere Zeit und mit diesem Zeitpunkt können wir die mittlere Periode seines Schaffens beginnen lassen. Wie dieser Wandel in Auffassung und auch Zeichnung hervorgerufen ward durch die venezianische Malerei, die er hier zuerst kennen lernte, wie stark er beeinflusst worden, und wie sich hiedurch die florentinische Art Benozzos immer mehr aus seinen Bildern verlor, dies sollen die nächsten Abschnitte erläutern. Hier sei nur gesagt, dass er reich an neuen Kenntnissen und fertiger heimkehrte, als er ausgezogen. 1470 ist er in Foligno und erhält den Auftrag zu einem der grössten Werke seines Lebens, dem Polyptychon von Gualdo Tadino. Im nächsten Jahre ist er fleissig an der Arbeit und vollendet es noch vor Jahresschluss; gleichzeitig ist er auch im Rate, dem er sich, wieder in die Vaterstadt zurückgekehrt, mit voller Hingabe widmet. Dann finden wir ihn unter den Prioren, bald wieder im grossen Rat uud hier erleidet er, als er sich einmal neuerdings um das Priorat bewirbt, eine Wahlniederlage. Daraufhin scheint er mehrere Jahre, etwas missgestimmt, der Politik den Rücken gewandt zu haben und malt in seinem Heim mit Hingabe und höchstem Fleiss. Aber von 1478 bis 1482 finden wir ihn neuerdings jedes Jahr im grossen Rat, während er sogar im Jahre 1480 die Freude geniesst, seinen Sohn

Lattanzio unter die Prioren gewählt zu sehen. Auf den Ruhm des Bildes von Cagli hin erhielt er von der Bruderschaft von Arcevia den Auftrag, eine Altartafel zu malen, doch hat er diese offenbar daheim ausgeführt. 1483 malt er für den Dom von Nocera Umbra das grosse Meisterwerk und so löst eine Arbeit die andere ab, immer neue Aufträge von Nah und Fern aus Umbrien gehen dem anerkannten Meister des Landes zu und, wenn er auch gerade noch in der Vollkraft seines Schaffens steht, so übergibt er doch manchen Teil seiner Arbeit dem einen oder anderen seiner Schüler und Gehilfen am liebsten wohl seinem Sohne Lattanzio, der schon etliche Jahre der Malerzunft angehört. 1497 malt er die Tafel für S. Chiara in Aquila. Fast jedes Jahr wird er ihm grossen Rate genannt, und manch ehrenvolle Mission ihm erteilt, zweimal seine Aufträge mit grösster Stimmenzahl angenommen, und in diesem letzten Jahrzehnt seines Lebens folgen noch die schönsten und edelsten Werke seiner Hand. 1492 das grosse Altarwerk in Foligno für Donna Brigida, 1497 die Kirchenfahne von Terni und 1499 die Tafel von Bastia. Noch im Jahre 1501 malt er voll Eifer und Kraft die Tafel von S. Bartholomaeo von Marano; gleich zu Beginn des Jahres 1502 stirbt seine Gattin mit der er in 50jähriger Ehe gelebt, und noch im selben Jahre rafft ihn der Tod nach kurzer aber schwerer Krankheit dahin. —

Alle diese Daten sind den Dokumenten entnommen, die A. Rossi zusammengestellt hat, und die ich im Anhange in chronologischer Reihenfolge übersichtshalber anführen will.

Zwischen den 18. August und 1. Dezember 1502 fällt der Todestag des Meisters, was durch die Dokumente vollkommen erwiesen und für die Beurteilung der letzten Werke von grosser Bedeutung ist. —

Ein friedliches, glückliches und arbeitsreiches Leben liegt vor uns, Fallocci Pulignani, Bischof von Spoleto, einer seiner begeistertsten Verehrer, ruft aus: „O warum hatte er keinen Medici zum Mäcen wie Gozzoli und all die Florentiner, was wäre aus diesem Meister geworden, der gezwungen war, für kleine Bürger und Kirchen zu schaffen!“ Mich dünkt diese

Meinung durchaus irrig. Hier auf diesem Gebiete in dem engen Kreise, wo er selbst Herr und Meister war, nach eigenem Gutdünken und Gefallen schaffen konnte, da konnte er auch sein eigenstes geben, und in allen diesen Werken müssen wir als höchstes Gut die Einfachheit und Innigkeit schätzen, mit der er uns erzählt, was er selbst gewollt, gefühlt und Tag um Tag mit feinem, scharfem Blick in der Natur gesehen.

In diesem letzten Moment liegt der Grundzug seines Wesens und die einschneidende Bedeutung seiner Kunst. Der Realismus, dem er in vollem Umfange Eingang in die umbrische Kunst verschafft hat,[23]) bildet auch den Grund dafür, dass Rumohr[24]) ihn als Begründer der umbrischen Schule bezeichnet. Lermolieff[25]) und Crowe[26]) suchten durch scharfe Kritik der Schwächen und Mängel seiner Kunst diese Bedeutung herabzusetzen, doch tritt seine Eigenart und Auffassung, Formensprache und Farbengebung deutlichst in seinen Werken zutage und lässt sich sein Einfluss auf seine Zeitgenossen, sowohl die Maler von Foligno als auch die anderer Orte Umbriens, namentlich Perugias deutlich verfolgen, so dass ihm unbedingt eine führende Stellung in der Kunst Umbriens des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts zuzuweisen ist. Auf diese Einflüsse auf Buonfigli, nach Weber[27]) auch auf Fiorenzo di Lorenzo und auf den ganz jugendlichen Perugino will ich an anderem Orte zurückkommen. Hatte bisher die folignatische Kunst recht hölzerne Gestalten hervorgebracht in vollkommen schematischer Komposition und mit unmöglicher Landschaft, so schuf nun Niccolo da Liberatore wirkliche Menschen und in fortschreitender Entwicklung Landschaftsbilder von bisweilen entzückendem Reiz, von denen man sogar manche nicht bloss als eine Zusammensetzung in der Natur geschauter Teile, sondern als Landschaftsporträts[28]) der wundervollen umbrischen Hügelgelände ansehen kann (wie etwa in der Geburt Christi auf dem grossen Altarwerk von S. Niccolo). Die Formen seiner Aktfiguren wurden anatomisch richtiger, Hände und Füsse sogar meist in vorzüglicher Zeichnung gegeben. In seinem Realismus und seinem eifrigen Naturstudium versuchte er nach Möglich-

keit den einzelnen Gestalten den ihnen zukommenden Gesichtsausdruck zu geben und so wurden seine Madonnen entweder vom Gram gebeugte Frauen oder einfache Mütter, die sich an dem lieblichen Kinde auf ihrem Schosse freuen. Am liebsten und häufigsten aber suchte er verzweifeltes Leid und bittersten Schmerz zum Ausdruck zu bringen, und da führte ihn der herbe Realismus zur Verzerrung und hässlichen Übertreibung, die ihm manche Forscher nicht zu verzeihen vermögen.[29]) Andererseits aber freut er sich an der Darstellung lieblicher Einfachheit in natürlichsten Genreszenen und breitet plötzlich wie zur eigenen Erholung von der ihn mitergreifenden schmerzerfüllten Passionsszene an irgend einem geeigneten Platze köstlichen Humor aus und schafft Typen von ergötzlicher Komik (wie etwa auf dem Polyptichon von Gualdo Tadino).

Die fortschreitende Entwicklung in Niccolos Wirken wird bei näherer Betrachtung so deutlich und zeigt sich immer in einer ganzen Gruppe von Tafeln, die in der Aufeinanderfolge entstanden sind, dass man unterstützt durch die zahlreichen Datierungen seiner Werke seine gesamte Tätigkeit in drei Schaffensperioden einteilen kann. Die Jugendperiode, die unter florentinischem Einflusse Gozzolis stand, zeitigte in noch steiferer Behandlung der Körper und vor allem der Bewegungen Madonnenbilder und Kreuzigungen, erstere lieblich doch ohne starken Gefühlsausdruck, letztere schon persönlicher, teilweise bereits mit plastisch in Holz geschnitzten Christusfiguren, die auf die Tafel aufgesetzt sind; (eine Erfindung zur Erhöhung der Wirkung der Gestalt des Gekreuzigten, die seit Niccolo vielfache Verwertung in diesem Jahrhundert in Umbrien fand). In dieser Zeit sind auch die Töne, wie bei Gozzoli noch heller, während die kommende Periode die schon Niccolo eigenen dunkleren bräuneren Töne brachte. Die erstere Periode können wir bis etwa 1469 reichen lassen; nun folgt die grosse Wanderschaft, die ihn in die Marken führt, und selbst von dem Wunsche erfüllt, Leben und Ausdruck seinen Gestalten zu geben, sieht er dort Carlo Crivelli an der Arbeit, sieht manche bereits vollendeten Werke wie die Tafel von Massafermana von 1468 und

von Macerata um 1470 (Bibliotheca Communale) und arbeitet ungefähr gleichzeitig mit Vittorio Crivelli und Bartolomaeo Vivarini in San Severino nelle Marche. Wie diese Berührung mit venetianischer Weise auf Niccolos Schaffen eingewirkt, wie namentlich die scharfe Umrisszeichnung, der übertrieben realistische Schmerzausdruck in Mund, Augen und Händen ihn angeregt, das beweisen seine folgenden Kreuzigungen, die weinenden Engel und auch die Auffassung der klagenden Maria. Auch der dekorative Glanz Crivellis fand Widerhall in Niccolos zweiter Schaffensperiode, während er dessen metallische Härten mied und die weiche umbrische Malweise mit den verschmelzenden Tönen zu grösserer Vervollkommnung brachte.

Aber auch Liberatores umbrische Kunst hatte Einfluss auf Crivelli genommen, denn ein Werk in London von 1492 bezeichnet und datiert, zeigt deutlich umbrischen Einfluss, namentlich in den beiden fliegenden Engeln, an Niccolos Engel erinnernd, namentlich in ihrem schmalen Oval, neben ihnen aber auch die Madonna in ihrem Ausdruck.[30]) Crowe behauptet auch einen deutlichen Einfluss Niccolos in der Madonna zwischen San Francesco und San Sebastian (London National Gall. Nr. 807) zu finden, Rushfort und Venturi leugnen dies jedoch.

Mit diesen Kenntnissen bereichert kehrte Meister Nikolaus heim und schuf unter anderem auch das grosse Polyptychon von Gualdo Tadino als Hauptwerk dieser zweiten Periode.

Abermals folgt nun in seiner reifsten Zeit eine Annäherung an florentinische Kunst und mir scheint nun ein Meister (wenn auch nicht unmittelbar) auf Niccolo gewirkt zu haben, Piero della Francesca, der so überaus interessante umbrisch-florentinische Wanderkünstler. Sowohl die nun anatomisch plastisch sichere Aktbehandlung als auch das freie luftige Landschaftsbild in ausgezeichneter Perspektive von kleinen Genreszenen belebt, zeigt Verwandtschaft mit Pieros Kunst. Doch darf die Bedeutung dieser Anklänge nicht allzu hoch gewertet werden gegenüber der persönlichen Auffassung dieser Szenen voll tiefen Empfindens und feiner Naturbeobachtung. Werfen wir einen Blick auf jenes Altarbild von Deruta, das erste datierte Werk,

und dann einen auf den Stendardo von Terni mit jenen wundervollen, fast möchte man sagen, porträtähnlichen Heiligengestalten, den zwei kleinen sichtbar werdenden Landschaftsstreifen und der von Qualen gebrochenen geradezu modern anmutenden Christusgestalt, so erkennen wir den reichen Entwicklungsgang, den unser Künstler durchmessen, bis er Werke geschaffen, die in ihrer schönen Farbenharmonie, in trefflicher Zeichnung und wirkungsvoller Komposition heute noch das Auge jedes Beschauers erfreuen und die der umbrischen Kunst zum Ruhme gereicht haben und heute noch gereichen neben den Namen Pinturichios und Peruginos.

Niccolo war Tafelmaler und zwar fast ausschliesslich Tafelmaler; von Fresken seiner Hand wissen wir nur wenig. Von einigen berichtet die Überlieferung, eines ist verschwunden (eine Pietà in San Severino nelle Marche), ein anderes in S. Maria in Campis nach Durante Dorio mit goldenen Lettern signiert, die heute nicht mehr zu erkennen sind, wird ihm von vielen Seiten abgesprochen, gehört aber doch wohl seiner Hand und zwar aus frühester Zeit (worauf an anderer Stelle zurückzukommen ist).

Jedenfalls gewährt für die Wertschätzung der früheren Zeit Vasaris, des strengen Florentiners, Kritik den Beweis; er, der so viele und bedeutende Künstler übergangen, nur weil sie nicht Florentiner gewesen, widmet Niccolo zwar kein eigenes Kapitel, spricht aber in dem Leben Pinturicchios (Vasari III) von manchem Werke seiner Hand, das er gesehen (worauf wir übrigens noch an anderer Stelle zurückkommen) und rühmt ihn als ausgezeichneten Maler (Eccellente pitore), der an seinen Gestalten Porträtköpfe schuf nach der Natur, „dass sie zu leben scheinen“. Die Kunstkritik des 19. Jahrhunderts räumte ihm, wie ja schon angedeutet wurde, eine führende Stellung in der damaligen umbrischen Kunst ein, eine Auffassung, die von Rumohr ausgeht und auch heute noch von Broussolle u. a. anerkannt wird, während Morelli ihm diese Bedeutung wieder absprach. Ein feiner Kenner, der sich um die Kenntnis der Werke Niccolos grosse Verdienste erworben, war der Conte

Servanzio Collio,[31]) der in manchem Aufsatz voll glühender Bewunderung von einzelnen seiner Tafeln berichtet. Endlich mag auch für Niccolos Bedeutung als ein gewichtiges Moment die weite Verbreitung seiner Werke sprechen, die für kleine Ortskirchen und Klöster gemalt, heute abgesehen von vielen in der engsten Heimat, doch in den grössten Galerien Europas vertreten sind, so in Rom, Mailand, Bologna in Italien, in London, Paris und Karlsruhe und in Privatgalerien, wie in Wien und München.

II. Kapitel.

Die datierten und signierten Werke.

Wir wollen nun zur näheren Betrachtung von Niccolos Kunst übergehen und der Reihe nach zunächst die datierten und dann auf Grund der Stilkritik die weder datierten noch signierten Werke im Vergleiche mit jenen besprechen und letztere dem Oevre einzureihen suchen.

Die Altartafel von Deruta[32]) ist heute in dem Municipio dieses kleinen Felsenstädtchens aufgestellt, 1458 im Auftrage eines gewissen Jacobus Rubei für die Kirche S. Maria dei consoli in Deruta verfertigt. Leider fehlen die Dokumente, die uns besagen, wer dieser Jacobus Rubei gewesen; von einigen wird er für einen der Fabrikanten der schönen Majoliken von Deruta gehalten, da das Werk ursprünglich in S. Maria dei consoli, dem Sitz der Genossenschaft der Majolikenkunst Derutas, aufgestellt war und auf einer Seitentafel auch die hl. Katharina, die Schutzpatronin der Majolikenkunst, dargestellt gewesen sein soll. Das Werk hat mannigfache Schicksale erfahren und wanderte von einer Kirche in die andere. Pietro Cecchetti beschreibt es in einem Briefe vom 22. Februar 1786 und sagt, dass es sich in San Francesco dei PP. Conventuali befinde, auch Orsini[33]) sah es dort. Aus Giuseppe Fabrettis[34])

Beschreibung in „Memorie storiche di Deruta“ geht hervor, dass es damals ein Triptychon gewesen, während es heute nur mehr Fragment ist. Rechts von der Mitteltafel sah man, wie er berichtet, S. Catherina, die Märtyrerin und den hl. Ludwig im Bischofsornat, links Sankt Antonius von Padua und Sankt Sebastian. Die Höhe dieser Tafeln konnte nach der Grösse der Mitteltafel zu schliessen 1,36 m betragen haben und nach diesen Merkmalen lassen sich die abgesägten Tafeln vielleicht in irgend einer Galerie Europas noch einmal wiederfinden. Cecchetti fügt noch hinzu, dass der Unterteil der Tafel mit Figuren, die nicht genau zu erkennen, reich geschmückt gewesen. Fabretti berichtet weiter ausführlich, dass die beiden Seitentafeln vom Bader der Patres Conventuali von S. Francesco, von einem gewissen Lorenze Paragioli, abgetrennt worden seien. Er sah sie dann noch im Hause dieses Paragioli, später verschwanden sie und wurden offenbar von diesem „um seine Lage aufzubessern“ wie Fabretti meint, in Rom verkauft. Die Mitteltafel wurde an die Pinakothek von Perugia verkauft, musste aber 1827 wieder zurückgegeben werden, wobei sie eine arge Restaurierung des Malers Carattoli erfuhr. Nach Aufhebung der Bruderschaft kam sie 1860 in die Pinakotheca Communale von Deruta.[25]) Die Tafel hat einen gotischen Spitzbogenrahmen und zeigt Maria auf einem Thronsessel mit über der Brust gekreuzten Armen das auf ihrem Schosse liegende Christkind anbetend. Der Thron der Maria ist umgeben von einem doppelten Engelkranz in Verehrung, sieben auf jeder Seite der Maria, ein grösserer über dem Throne und von diesem wieder vier auf jeder Seite, letztere ganz arg beschädigt. Den Vordergrund nehmen der hl. Franciscus, der mit der stigmatisierten Rechten den in ganz kleiner Gestalt gegebenen Stifter empfiehlt und der betende S. Bernardinus von Siena ein. Der Stifter, der noch durchaus typisch eben die Stufen zum Throne hinansteigen will, trägt ein Spruchband: iacbs rubei ꝺeꝺeꝛuꝯi feri . . . und auf der nächsten Zeile: ꝟoc opus pꝛ̄ / . . . M. (Nach Rossi: Jacobus Rubei de Deruta fieri fecit hoc opus pro anima sua.) Auf dem unteren Rand des Thrones steht deutlich sichtbar NICOLAUS-

DEFVLG dann unterbricht die Gestalt des Stifters NEO-PINXIT MCCCCLVI DIE . . . Auf dem Mantelsaum der Maria steht weiter die Inschrift: „Ave Maria gratia plena dominus tecum benedicta tu". Das ganze ist auf Goldgrund und trägt den Charakter der Kunst Gozzolis, was deutlich hervortritt in den lieblich feinen Zügen der Maria und der Engeltypen, die in lichten Tönen gegeben sind und alle die rosigen Wangen Gozzolis zeigen, vor allem aber in der Gestalt des hl. Bernardinus, die grosse Ähnlichkeit aufweist mit dem Heiligen auf der Altartafel Gozzolis in der Wiener Galerie.[36]) Die Engel und Maria erinnern an die Figuren der Tafel in der Bibliothek von Terni, die allerdings Gozzolis schöne Farbentöne zeigt, während die Tafel von Deruta arg gelitten hat. Von der Restaurierung ist nicht mehr viel zu sehen, die Farben sind matt und grau geworden. Mag auch vieles an diesem Werke noch steif und schematisch anmuten und überdies durch den üblen Zustand der Farbe das Auge wenig erfreuen, so kann man doch in der Gestalt der Maria, die in einen das Haupt zart umrahmenden Mantel gehüllt ist, die Maria der späteren Werke bereits erkennen, ebenso auch in dem kleinen hilflos daliegenden Christkind, das in einen Schleier gewickelt auf weissem Linnen ruht und die Ärmchen emporstreckt, gewisse Verwandtschaft mit dem Kindlein der späteren Zeit. Auch der hl. Bernhardin zeigt bereits Niccolos Charakterisierungsfähigkeit. Und darum hat diese Tafel als gesichertes Werk zum Eindringen in seine Kunst Wert und Interesse für uns.

Nun folgt von datierten Werken das dreiteilige Altarwerk von S. Rufino, dem Dome von Assisi. Einst stand es auf dem Hochaltar und wurde auch dort von Vasari gesehen, später wurde es geteilt, die Seitenflügel auf zwei gegenüberliegenden Altären aufgestellt und über dem einen die Mitteltafel recht schlecht sichtbar gehängt. So sahen sie wohl Gaye[37]) und auch Rossi.[38]) Wie die Inschrift der mittleren Predellentafel besagt: (Reparatum Cura Capit. Cathed. Anno MDCCCLXXIV) wurde das Werk 1874 wieder zusammengestellt und die Predellentafel in einen ganz neuen Untersatz eingelassen. Heute steht

das Altarwerk am rechten Vierungspfeiler des Domes. Das Mittelbild zeigt die Maria das auf ihrem Schosse stehende ganz nackte Christkind an sich haltend, unter einem Baldachin, umgeben von Engeln, den zwei andere zurückschlagen. Sowohl der Marientypus wie das Christkind in seiner plumpen unförmigen Gestalt und die Engeltypen sind noch weit entfernt von der späteren vollendeteren Darstellung Niccolos. Rechts vom Beschauer in ganzen Gestalten S. Niccolo und S. Civelino, links S. Rufino, der Schutzheilige des Domes, in reichem Bischofsornat und ein jugendlicher Heiliger, der Begleiter S. Rufinos. Die drei in gotischen Spitzbogen zulaufenden Giebelfelder sind von Engeln erfüllt. Unter den zwei Seitentafeln befinden sich zwei kleine Predellen mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Rufinus. Rechts der Leichenzug S. Rufinos in einer schematischen Landschaft mit einer zeichnerisch ganz gelungenen Baumgruppe, die den gesamten Wald versinnbildlichen soll, in dem Zuge der gedrängten Gestalten mit dem Leichenwagen, der von zwei Ochsen gezogen wird, und in der Farbenkomposition stark an Gozzoli erinnernd, ebenso wie in den Engelgestalten der Mitteltafel. Die andere Predella zeigt zwei andere Szenen aus dem Leben des Heiligen. Die eine bringt das Martyrium, bei welchem ein Anführer zu Pferde den Henkersknechten den Befehl zur Verbrennung erteilt, während eine gleichgültig gaffende Menge umhersteht; die andere zeigt die Auffindung des unverletzten Leichnams wiederum mit Typen aus Gozzolis Schule in einer Landschaft, die deutlich auf mittelalterlicher Kunst fusst. Namentlich gehen die roten steil abfallenden Felsen auf der Tafel des Leichenzuges auf die Malerei Beato Angelicos zurück und verraten deutlich in dem unorganischen Wesen ihre Herkunft aus der Malerei des Trecento.[39]) Doch ist unzweifelhaft das Interessante bei näherer Betrachtung dieser Landschaft der wenn auch noch nicht gelungene Versuch Niccolos, ein Landschaftsporträt durch die das Tal begrenzende Hügelkette zu geben, wobei ihm die von Foligno über Spello gegen Assisi hinziehende Bergkette wohl Anregung geboten hat. Jedenfalls zeigt dieser Versuch, wie Niccolo bereits eifrig in

die Natur blickt und durch diese anfangs noch recht unscheinbaren, später aber deutlich hervortretenden Momente als Landschaftsmaler den Übergang von der älteren Richtung zu Peruginos Kunst bildet. Auch die Gruppierung S. Niccolos und S. Civelinos zeigt eine feinere Beobachtung als Denkmäler anderer Maler Umbriens um diese Zeit und das Streben, die Gestalten in gewissen Kontakt zu bringen dadurch, dass S. Civelino diktiert und dem schreibenden S. Niccolo zusieht, ob er dem Diktate auch richtig zu folgen vermag. Das Postament des Thrones der Maria trägt die Inschrift OPVS NICOLAI-DEFVLGINEO-H-CCCCLX. Auf dem Saum des Gewandes der Maria liest man „Ave Maria gratia plena dominus" sc. „tecum sit" zu ergänzen. Der Mantel der Maria, aber auch ihr Kopf sowie das Christkind sind übermalt, wodurch die feineren Qualitäten verloren gegangen sind. Die Heiligen auf den Flügeln sind zum Teile restauriert, jedoch nur in den Gewändern. Die Predellentafeln hingegen sind nahezu unverändert und zeigen eine kräftige leuchtende Farbe. In den seitlichen Giebelfeldern sind zwei kleine Medaillons eingelassen, die links den Verkündigungsengel, rechts die Maria Annunciata zeigen. Die Cherubim sind zumeist vierfach geflügelt und zwar sind diese Flügel meist carminrot, es ist dies eine Eigentümlichkeit Niccolos, wie etwa die Buonfiglis, seinen Engeln einen hahnenkammartigen Kopfputz zu geben. — Bedeutet dieses Werk auch gegenüber dem von Deruta einen Fortschritt, so zeigt es doch noch sichtlich die Merkmale der ersten Periode seines Wirkens. Die Jahreszahl mag wohl 1461 gelautet haben, jedenfalls dürfte das Werk nicht später als 1464 entstanden sein und nicht, wie Rossi meint, erst ein Jahr vor dem glänzenden Altarwerk von S. Francesco in Gualdo um 1471. (Auch Guthmann ist der Ansicht, dass es vor 1465 enstanden sein müsse und nach der Disposition der Schrift ist kaum Platz für mehr als LXI, d. h. 1461.)

Nun folgen noch drei weitere bezeichnete und datierte Werke der ersten Periode.

Zunächst brachte das Jahr 1463 ein grosses figurenreiches Polyptychon für S. Angelo in Montelpare, von Gregor XVI.

für die neugegründete lateranensische Gemäldegalerie angekauft, 1842 durch Pius IX. in die vatikanische gebracht und heute bei der Neuordnung der Sammlung durch Pius X. an der Fensterwand des dritten Saales aufgestellt. Es ist dies eines der figurenreichsten Werke von der Hand des Meisters. Trotz schlechter Behandlung, die das Polyptychon seiner Zeit im Chor dell' epistola sopra la panca della Magistratura communale erdulden musste,[40]) sind die Farben frisch und kräftig. Der architektonische Rahmen, ganz im gotischen Stil gehalten, ist von aussergewöhnlichem Reichtum. Die Zusammenstellung der Teile ist folgende: über einer doppelten Predella zerfällt die Tafel selbst in zwei Teile, der obere sowohl wie der untere haben auf jeder Seite drei Bögen und einen breiten mittleren, der den Hauptteil der ganzen Altartafel ausmacht. Der Untersatz besteht aus einer doppelten Reihe kleiner Bögen und zwar einer über dem andern, die in ihren Flächen im unteren Teil 15 bemalte Täfelchen, im oberen zwölf enthalten, und zwar die oberen etwas breiter, und in der Mitte ist ein leerer Raum gelassen, der wohl für die Monstranz am Hochaltare gedient hat.[41]) In den 15 Bögen der unteren Ordnung sind in Halbfiguren weibliche Heilige (Margarete, Monica, Clara von Assisi, Clara von Montefalco, Ursula, Agathe, Elisabeth, Anastasia, Illuminata, Agnes, Susanna, Apollonia, Maria di Giacobbe, Eurosia und Felicitas) dargestellt, die Gewänder zeigen verschiedene Farben und die Physiognomieen verschiedene Lebensalter, aber durchwegs sind die Köpfe zu gross und so ist der Gesamteindruck ziemlich unerfreulich. In der zweiten Bogenreihe sind in Halbfiguren die Apostel (Petrus, Paulus, Jacobus, Johannes, Thomas, Philippus, Jacobus minor, Bartholomäus, Markus, Simon, Taddäus und Matthias) dargestellt. In gotischer Schrift steht über jedem der Name und jeder der Apostel hält sein Attribut in Händen. Die meisten lesen in Büchern, manche sind vorzüglich individualisiert, zwei von ihnen sind ganz köstliche Gestalten mit Augengläsern auf der Nase, Philippus und Jacobus der Ältere, beide auch grösser als die andern; von diesen hat er den einen (Philippus) zu einer reizenden, humorvollen Genreszene auf dem Altar von Gualdo

Tadino später verwendet. Diese Apostelhalbfiguren vornehmlich zeigen das gesteigerte Naturstudium und den schärfer gewordenen Blick des Künstlers für die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Menschen, denen er täglich zu begegnen Gelegenheit hatte; weit mehr als die Hauptgestalten gleichen diese kleinen Apostel Menschen, die leben und atmen, worin eben der eminente Fortschritt Niccolos gegenüber der gesamten Kunst seines Vaterlandes vor ihm liegt. Die beiden genannten Bogenreihen sind durch Pilaster getrennt, etwas niedriger in der unteren Reihe, etwas schlanker in Basen und Kapitälen in der oberen Ordnung. Über dem ganzen läuft ein einfaches Gesimse, während jenes über dem Hauptteil ein äusserst reich ornamentiertes Band trägt. Die Hauptordnung ist aus sieben breiten Spitzbögen gebildet, in denen verschiedene Heilige in ganzen Figuren stehen. Im breitesten Mittelfelde sitzt Christus auf einem Throne und setzt der zu seiner Rechten sitzenden Maria die Krone auf das Haupt, über ihnen werden vier liebliebliche Seraphim sichtbar. Christus als Weltenrichter mit der Krone auf dem Haupt, das Szepter in der Linken, mit langem kastanienbraunem Haar und Bart; sein Gewand ist dunkel und der weitwallende Mantel kirschrot. Die Madonna mit gesenktem Blick, die Arme über der Brust gekreuzt, trägt ein kirschrotes Gewand und grünen Mantel, dessen weisses Futter aus den Ärmeln hervorschimmert. Beider Gewänder sind goldgeziert. Um das Postament des Thrones läuft die Inschrift: NICHOLAVS FVLGINAS - M°CCCC°LXIII. In den sechs anderen Bögen sind Heilige dargestellt, drei auf jeder Seite, zur Linken des Beschauers S. Georg auf das Schwert gestützt im schönen Frührenaissancekostüm, eine feine moderne Gestalt aus des Meisters Tagen, einfach und ungezwungen dastehend, dann S. Basilius und S. Benedictus, beide in kostbaren Bischofsornaten, besonders der letztere ist eine wohlgelungene Heiligenfigur in Ausdruck und Komposition und erfreut vor allem durch die Farbenpracht des Bischofsmantels und der Bischofsmütze. Diese mit Edelsteinen reich besetzt, zwar nebensächlich auf den Boden gestellt, ist mit einer Liebe und Sorgfalt malerisch gebildet,

dass man unwillkürlich an niederländische Kleinkunstmalerei erinnert wird.

Auf der rechten Seite folgen dann S. Johannes der Täufer mit auffallend kurzem Oberleib und sehr langen Beinen, S. Paulus und S. Sebastian, letzterer ebenfalls wie S. Georg im Renaissancegewand, Pfeil und Bogen in Händen. Diese drei Gestalten zeigen weit geringere Qualitäten als die links und namentlich die Johannesfigur ist zeichnerisch und malerisch der früheren ungelenken Kunst sehr verwandt. Die zarten Säulen der unteren Hauptordnung des Rahmens sind gewunden und tragen reich mit Voluten verziertes Kapitäl, reizende Ornamente bedecken den Architrav und ein leichtes, reich goldgeschnitztes Gebälk verbindet die Bogen, die gleichzeitig als Sockel für die darüberliegende Reihe dienen; doch passen die Architekturen des oberen Teiles in ihrer Breite und Schwere wenig zu den unteren schlanken Trägern. — In der Mitte ist die Beweinung Christi, die in der damaligen Kunst so häufig wiederkehrende Scene, zur Darstellung gebracht. Christus erscheint in Dreiviertelfigur, der Körper ist nackt, nur ein weisses Linnen um die Lenden geschlungen, aus der Brustwunde fliesst ein starker Blutstrom, auf den beiden Seiten stehen die klagenden Engel, der linke mit einem Tuch die Tränen trocknend, der rechts mit ausgestreckten Armen die Finger voll Schmerz ineinandergekrampft. Die Gruppe ist noch ziemlich kalt und zeigt wenig Innerlichkeit im Ausdruck. Der Akt ist wenig durchgebildet und es fehlen auch noch die grünlichen Schatten, die Niccolo seinen Akten in späterer Zeit stets zu geben pflegte. Links vom Beschauer S. Agathe, S. Catharina und Maria Magdalena, rechts S. Johannes Evangelista, S. Maria und S. Ursula. Alle sind in Halbfiguren gebildet und alle tragen verschiedenfarbige Gewänder und Mäntel. Manche stehen im Profil, andere in Frontalansicht, alle zeigen verschiedenen Ausdruck, jedoch ziemlich flächenhafte Körperbehandlung, über jeder Heiligenfigur erscheint in ganz eigenartig geformtem Aufsatz ein Cherub mit kreuzweise gelegten roten Flügeln, und alle gleichen in ihrer Zartheit feinsten Miniaturen; diese Aufsätze vollends

endigen in sechs kleinen Täfelchen, die in sechs Halbfiguren die vier Evangelisten und die zwei grossen Kirchenlehrer zeigen, links S. Lucas, S. Ambrosius und S. Gregorius, rechts S. Hieronymus, S. Augustinus und S. Markus. Auf den Seiten dieses so reichgeschmückten Altarwerkes sind zwei ganz gleich hohe Risalite, jeder mit neun kleinen Nischen angebracht; in diesen Nischen stehen kleine Heiligenfiguren, sieben in ganzen Gestalten, die letzten beiden in Halbfiguren (nach Servanzio Collio: S. Nicolo da Tolentino, Romualdo, Anastasio Martyr, Vincenzio Diacono, Torello, Antonio l'Abate, Antonio di Padova, Lorenzo Martyr, Emilio Vescovo, rechts der Patriarch Domenico, Vincenzo Ferreri, Francesco d'Assisi, Bernardino da Siena, Giacomo della Marca, der Prophet Zacharias und Thomaso d'Aquino). Das ganze Werk soll gekrönt gewesen sein (wie Servanzio Collio berichtet) von einem vergoldeten holzgeschnitzten Erzengel Michael, der in der Linken ein Modell der Stadt Montelpare trug, in der Rechten das Schwert gleichsam zur Verteidigung der Stadt gezückt als Schutzpatron des Ortes. Auch diese Holzfigur kam mit nach Rom und mass fünf römische Palmen. Seit Jahren ist sie verschwunden. Die Tafel selbst, die 2,8 m hoch und ebenso lang ist, bildet das erste so überreiche Kunstwerk Niccolos, dem nun in der zweiten und dritten Periode seines Schaffens noch zahlreiche gleich grosse oder zu mindest annähernd so grosse folgen. Bei dieser Tafel mit den zwei Hauptordnungen liegt noch nicht wie bei all den späteren Polyptychen der Hauptakzent, die Dominante, auf der Mitteltafel und so erscheint die Wirkung hier hauptsächlich in der so unendlich fleissigen und künstlerisch fein zusammengesetzten Detailarbeit der Altartafel.

Es folgt nun das wieder zum grossen Teile zusammengestellte Altarwerk, einst für San Francesco in Cagli im Norden von Umbrien bestimmt, jetzt in der Brera in Mailand (Nr. 504)[42]) (Anm. 3). Das Werk zeigt durchaus Niccolos eigene Hand und die Mitteltafel trägt deutlich die Jahreszahl 1465. Crowe und Cavalcaselle hatten mit feinem Blick die zu dem Polyptychon gehörenden Heiligen in der Galerie aufgefunden und richtig

als Niccolos Werk bezeichnet. Heute vermag man sich an diesem Werke Niccolos in seiner Gesamtheit als an einer der ersten vielteiligen Altartafeln seiner Hand zu erfreuen. Die Mitteltafel zeigt wieder die Madonna auf einem Throne sitzend, wie sie das ganz nackte Christkind, das den einen Arm um den Hals der Madonna gelegt und mit dem andern Händchen denselben streicheln will, auf ihrem Schosse stehend an sich drückt. Ringsum ein farbenreicher harmonischer Kreis von Engeln, teils in Verehrung, teils mit Mandoline und Triangel musizierend. Wieder ist es der schmale, lange Kopf mit glattem Blondhaar, doch ist er viel zarter, feiner geworden, verinnerlichter, ebenso auch die Hände (ganz besonders die rechte), der blaue, innen lichter gefütterte Mantel lässt auch hier wieder den Kopf ganz frei und fällt in breiten, gelegten Falten herab, wobei jedoch das glatte um die Brust sich eng anschmiegende kirschrote Gewand deutlich sichtbar wird. Das Christkind ist noch immer in den Formen ungelenk und schlecht gezeichnet, wenn auch die Beinchen mehr modelliert erscheinen als bei dem Christkind auf der Tafel von Assisi. Die Beweglichkeit ist um ein geringes gesteigert, während der Kopf noch immer unförmig und nichtssagend erscheint. Die gedrehten Löckchen bei dem Christkind wie bei den Engelköpfen sind noch durchwegs schematisch gegeben, was wieder im Gegensatz zu dem schönen zarten Haar der Madonna besonders ins Auge springt. Der Thron zeigt reichere altarmässige reine Frührenaissancearchitektur mit reizenden Formen, reich eingelegter Mosaikarbeit. Das Muster der Stufe des Thrones ist schön und leuchtend in den Farben. Am Postament steht die Inschrift NICOLAVS — FVLGINAS — PINXIT MºCCCCºLXV. Interessant erscheint am Throne an der Seitenwand unten ein kleines, vom Mantel der Madonna halbverdecktes Relief, das drei Reiter in guter plastischer Zeichnung zeigt, offenbar die drei Könige auf dem Ritt nach Jerusalem, wie überhaupt diese Tafel als grössten Vorzug eine bessere Tiefenwirkung aufweist. An dieser Mitteltafel sind die Farben besonders lebendig und frisch erhalten. Rechts sind in ganzen Figuren der hl. Franziscus mit den

Stigmatisationsmalen und der hl. Ludovicus dargestellt, letzterer mit Ausnahme der Bischofsmütze und des rechten unteren Teiles des Gewandes ganz übermalt, links die vortreffliche Gestalt des hl. Sebastian im braunen Brokatgewand, aus dem die roten goldgestickten Ärmel hervorkommen, mit roten Strümpfen und Schuhen modisch gekleidet. Der Kopf ist schön in Form und Ausdruck und nicht übermalt, während einzelne Teile des Gewandes und der Strümpfe übermalt erscheinen. Sehr schön wirkt neben diesem der hl. Bernardinus, glänzend erhalten und fein charakterisiert mit dem zahnlosen Munde, den eingefallenen Wangen und den leuchtenden Augen; hier ist schon deutlich das Vorbild zu dem späteren vollendeten Typus der letzten Zeit im Gonfalone von Todi zu erkennen. Über diesen Tafeln als Tympanontafel ist der auferstandene Christus in der Mandorla das Kreuz im linken Arme haltend angebracht, unter ihm als Schemel, auf den er den rechten Fuss setzt, ein Cherubimkopf mit den eigentümlichen vier roten Flügeln, um ihn her auf den Wolken vier kniende weinende Cherubim; die nackte Christusgestalt ist noch hölzern und nicht durchmodelliert, nur von einem dünnen Schleiertuch an den Lenden bedeckt. Die Farben sind kräftig, doch scheinbar übermalt. Über den Seitentafeln befinden sich noch je zwei kleinere Heiligengestalten in Halbfiguren, ebenfalls auf Goldgrund wie das ganze übrige Werk. Rechts S. Johannes der Täufer in dem älteren Typus mit dem Schaffell und einem über die Schulter gehängten roten Mantel, neben ihm S. Petrus mit einem Buch in der Linken, in Profilansicht ernst und feierlich; links der hl. Hieronymus in blossem Hemde mit nackter Brust, neben ihm S. Antonius von Padua, die braune Kutte in plastisch schöne Falten gelegt. Der Ausdruck der Gesichter ist verhältnismässig gut individualisiert und zeigt ein fortschreitendes Beobachten des Lebens. Zwei ganz kleine Tafeln, links S. Petrus Martyr mit dem im Haupte steckenden Messer, rechts S. Clara mit gefalteten Händen von zartem Ausdruck, hängen über diesen Tafeln und zeigen wohl Niccolos Hand, doch ist es ungewiss, ob sie Teile dieser grossen Altartafel sind.

Die nächste und letzte Tafel der ersten Periode stammt aus dem Jahre 1468, heute in der Pinacotheca von San Severino delle Marche, einst in der Kirche San Severino del Monte. Das mittelgrosse Triptychon zeigt im Mittelfelde wieder die Maria das mit einem Tuch bedeckte Christkind in den Armen haltend und sich dem links stehenden Engel zuwendend. Dieser spielt mit zarten Fingern die Mandoline und rechts vom Throne steht ein tamburinschlagender Engel in ganzer Figur, eine reizende Gestalt, die auch auf der Altartafel von Gualdo Tadino wiederkehrt. Hinter dem schief ins Bildinnere gestellten Throne werden mehrere andere Engel sichtbar, zwei von ihnen halten den Vorhang des zeltartigen Thronhimmels zurück. Die Madonna ist schön und zart im Ausdruck wie in den Farben des Gesichtes und des feinen Blondhaares. Sehr schön und fortgeschritten im Verhältnis zu den Engeln der früheren Tafeln sind die hinter dem Throne hervorlugenden Engelsköpfe. Das Christkind, dessen Kopf diesmal auch etwas natürlicher gebildet, ist unmöglich in der Stellung und befindet sich, obwohl oder gerade wie es die Madonna hält, in recht gefährlicher Lage, man befürchtet jeden Augenblick, dass es herabfallen müsse. Rechts in ganzen Gestalten erscheinen die Heiligen S. Severino als Schutzpatron im Bischofsornat, das Modell der Stadt in der Linken haltend, und der Apostel Jakobus, eine ziemlich realistische ernste Gestalt, beide mit unverkennbaren Anklängen an Bertholomaeo Vivarini und Werke seiner Hand in den Marken; links S. Franciscus mit innigem Ausdruck, wie er auf dem Altar von Gualdo wiederkehrt, neben ihm S. Sebastian in modischem Gewand mit Kappe; letzteren hat Niccolo in seinem Polyptychon in Gualdo als Halbfigur wieder verwertet. Im Giebelfeld über der Mitteltafel erscheint Gott Vater in Halbfigur, die Krone über das Haupt der Maria haltend, recht schematisch und im Ausdruck wenig durchgebildet, um ihn her ein Kranz von Cherubimköpfen mit zweifach gekreuzten roten Flügeln in einem noch unbeholfen gegebenen Motiv des Reigens, das in vollendeter und lieblichster Weise die „Krönung der Maria“ in San Niccolo als Spätwerk des Meisters bringt.

Rechts ist in dem gotischen Giebelaufsatz des ziemlich einfachen spätgotischen Rahmens der Verkündigungsengel und der Prophet Jeremias, links die Maria Annunciata und der Prophet Daniel zu sehen. Die Predella zeigt an den Risaliten zwei leere Vasen mit gotischer Schnitzerei und im Längsfelde die zwölf Apostelköpfe in schwachen, jetzt ganz verdorbenen bemalten Reliefs, in der Mitte den auferstandenen Christus. In der rechten Ecke der Mitteltafel steht eine feine, zarte Glasvase, zum Teil mit Wasser gefüllt und Blumen (Enziane) darin, leider in der Farbe ebenso verdorben wie die ganze übrige Tafel, jedoch nicht restauriert. Welche Freude dem Künstler das Anbringen dieses Genrestückes bereitet haben mag, ersieht man nicht bloss aus der Liebe und Sorgfalt, mit der er es gemalt, mit welcher Naturtreue die Blumen bis in das letzte Blättchen wiedergegeben, sondern auch daraus, dass er den Thron so schief abgeschnitten, um die Vase nur hinsetzen zu können. Am unteren Rande ist deutlich zu lesen NICOLAVS FVLGINAS-PINXIT MCCCC und auf der anderen Seite der Vase LXVIII. Die besterhaltene Gestalt ist die des hl. Franciscus und gut erhalten erscheint auch der Kopf der Maria.

Wohl nur kurze Zeit später oder vielleicht direkt aus dem gleichen Jahre 1468, wie die übermalte Inschrift HOPVS NICOLAI FVL-GINATI so MCCCCLXVIII besagt, stammt ein Gonfalone aus S. Gregorio in Assisi, jetzt im Museum zu Karlsruhe Nr. 403. Gaye[43]) beschreibt die Fahne ausführlichst, A. Rossi[44]) berichtet noch, dass diese Bruderschaftsfahne auf Holz in Tempera auf beiden Seiten bemalt gewesen. Auf der einen Seite zeigte sie S. Gregorio auf dem Throne von Betern umgeben, über dieser Szene eine Geisselung Christi, unter der die oben angeführte Inschrift stand. Auf der anderen Seite eine Kreuzigung mit Maria, Johannes und Magdalena und darunter der Tod mit der Sense und Franziskus in Verzückung, beide vor einem roten Vorhang. Heute sind die beiden Seiten auf einer Seite in einem Holzrahmen vereint, die Geisselung mit der Inschrift ist verschwunden, ebenso Tod und Franziscus, und eine neue Inschrift, wie schon erwähnt, am untersten Bildrande

angebracht. Was aus diesen beiden nicht nach Karlsruhe gekommenen Stücken geworden, wissen wir nicht. Namentlich die untere Tafel ist wunderschön. S. Gregor sitzt auf einem architektonisch reich gearbeiteten Thronsessel, der Cathedra, die Tiara auf dem Haupte, die Rechte segnend erhoben, mit der Linken das Evangelium geöffnet auf das linke Knie gestützt. Zwei liebliche in Ausdruck und Farbe wohlgelungene Engel halten hinter dem Thronsessel einen blaugrünen Vorhang ausgebreitet, während zahlreiche männliche und weibliche Beter vor dem Heiligen auf den Knien liegend gegeben sind. Die ganze Szene ist auf Goldgrund gemalt. Ganz vortrefflich ist die Physiognomie des hl. Gregor; das eigentlich typisch hierarchische Antlitz zeigt so viel ausgesprochen individuelle Züge, dass man bei diesem Heiligen wieder ganz besonders darauf gewiesen wird, welch grosse Begabung Niccolo für das Porträt besessen. Bei näherer Betrachtung der einzelnen Details, wie etwa bei dem mageren Gesichtsoval die Backenknochen stark heraustreten und sich so die zwei energisch abwärts ziehenden Nasenfalten bilden, wie dies alles so ganz anders gegeben, als bei einem hl. Bernhard, bei dem das Eingefallene des Gesichts auf das Fehlen der Zähne zurückgeht oder die kräftige, etwas hervorragende Unterlippe und das darunter auf das Kinn gesetzte Licht, das sind Momente, die selbst einem Vergleiche mit dem Porträtmeister der damaligen Kunst Piero della Francesca Stand zu halten vermögen. (Diese Erörterung bis ins Detail mag an dieser Stelle ob der besonders feinen Charakteristik Gregors angebracht auch für andere Heiligenporträts, von denen so manches wohl gelungen, seine Anwendung finden, da ich nicht neuerdings ins Detail gehen möchte.) Darüber sehen wir nun heute in spitzem Giebel zulaufend die Kreuzigungsszene. Christus selbst, wenn auch der Akt des Oberkörpers geringe Durchmodellierung zeigt, die Beine jedoch, namentlich das rechte, ganz gut gelungen, die Dornenkrone auf dem Haupte, ist eine ernst empfundene Gestalt, Maria und Johannes, namentlich letzterer mit dem offenen, vom Schmerz verzerrten Munde und den so angespannten Halsmuskeln, weisen trotz der noch immer

bestehenden Zusammenhänge mit Gozzoli auf den Aufenthalt in den Marken und Crivellischen Einfluss hin; ja der Typus Johannes mit dem etwas breiter gewordenen Gesicht und der so überaus spitzen Nase ist durchaus crivellisch. Auch die am Fusse des Kreuzesstammes hingeworfene Magdalena ist äusserst realistisch gegeben. Während die Haare von Johannes noch schematische Ringelwellen zeigen, ist das lange offene Haar Magdalenas weich und duftig gemalt; vier Engel, zwei auf Wolken kniend, zwei heranfliegend, fangen das Blut Christi in Kelchen auf. Auf dem Kreuz steht die Inschrift auf einer Rolle I N R I und darüber als Krönung des Stammes ein Pelikan. Die Landschaft ist geräumiger als die bisherigen; licht und heiter, aber noch durchaus konstruiert, ebenso wie das Städtebild auf den Sandhaufen, die Hügel vorstellen sollen, das Terrain, namentlich links vorne hinter Johannes und die Baumgruppen gehen in ihrer Primitivität noch ganz auf die frühflorentinische Landschaft zurück.

Wir wenden uns nun gleich der **zweiten Periode** im Schaffen Niccolos zu, der Zeit der zwei wundervollen grossen Polyptychen von Gualdo Tadino und Nocera Umbra, in der er den krassen Naturalismus und Paroxysmus des Leidens aus den Werken Crivellis in sich aufgenommen, verarbeitet und mit seinem feinen zarten umbrischen Empfinden so verquickt hat, dass das Abstossende gemildert ward. Neben den tiefempfundenen Leidensszenen Christi schuf er dann einfache realistische und naturgetreue Porträts in seinen Heiligen, namentlich in den kleinen Brustbildern und Madonnenszenen von zartem Humor und feinster Naturbeobachtung, wie wir es namentlich bei der Mitteltafel des Polyptychons von Gualdo sehen können. Broussolle[45]) schildert Niccolo als den ureigentlichsten Künstler Folignos; und dies war er auch gewiss, doch schliesst Brousolle ganz fälschlich aus dem einen Moment, dass wir die Vertragsurkunde bezüglich der Rahmenbestellung für die Tafel von Gualdo Tadino zwischen Niccolo di Liberatore und dem Holz-

und Rahmenschnitzer Giovanni di Steffano da Montelupo aus Foligno besitzen, Niccolo habe stets nur daheim gearbeitet und in seinem Atelier in der Vaterstadt all die grossen Werke geschaffen. Bis zu diesen Jahren war er unzweifelhaft viel im Lande umher gewesen, und wenn er sich auch jetzt Jahre hindurch neben seiner Malertätigkeit mit Eifer der Verwaltung widmete, so hat er wohl, wie die letzte Periode lehrt, noch Reisen, namentlich in die nördliche Landschaft, unternommen und hat sicherlich (diese Meinung hat bei mir bei dem eingehenden Studium der Werke der letzten Periode feste Formen angenommen) Piero della Francescas Werke in Arezzo und wohl auch Signorellis Fresken gesehen; damit soll natürlich andererseits nicht geleugnet werden, dass der anerkannte und so sehr beliebte Meister viele der Aufträge im eigenen Atelier ausführte und die Tafeln dann mit dem von ihm selbst genau angegebenen und überprüften Rahmen vollkommen fertiggestellt an ihren Bestimmungsort gelangen liess.

Doch kehren wir zu dem Polyptychon zurück, es war bestimmt für den Hochaltar von San Francesco in Gualdo, wo es auch Jahrhunderte hindurch stand, bis es nun vor nicht allzu langer Zeit in übelster Weise restauriert (der Name des Restaurators ist uns durch das Munizipio erhalten, Buono Ebbe) in den Palazzo Communale überführt wurde. Die Tafel hat ganz grosse Dimensionen (3,8 m in der Höhe und 3 m in der Breite) und die Zahl der Abteilungen beträgt 38. Der Rahmen ist in reichster Weise goldgeschnitzt und noch immer in gotischen Spitzbogen gehalten mit gotischen Ornamenten geziert. Es würde zu weit führen, wollte man alle verschiedenartigen Formen der Umrahmungen der einzelnen Darstellungen näher betrachten, wenn es auch ein interessantes Bild vom Stande der damaligen kunstgewerblichen Fähigkeiten Umbriens gewähren würde. Dass die Mitteltafel mit dem Spitzbogen darüber mit einem Renaissancegesimse vom Tympanon geschieden wird, wirkt nicht störend; das Gotische des Rahmens verquickt sich so leicht und unmerklich mit den Renaissanceelementen der Bildtafeln, und all diese Gestalten erscheinen

so absolut in ihre Umrahmung hineinkomponiert, alle Teile so schön aufeinandergestimmt, dass der gesamte Riesenaltar ein unvergleichlich harmonisches Ganzes bildet, wobei man nur tief bedauern muss, dass das Polyptychon von seinem Bestimmungsort, dem Hochaltar von S. Francesco, auf dem es solange seinen Ruhm genossen, entfernt und nun in einem kleinen Zimmer des Munizipio bei recht schlechter Beleuchtung auf dem Fussboden aufstehend seinen Platz gefunden hat.

Die Mitteltafel zeigt wieder die Madonna, das nackte, auf ihrem Schosse stehende Christkind haltend; dieses ist ein schon weit gelungeneres Bübchen mit wohlgeformtem Köpfchen voll blonder Ringellocken. Mit den weitgespreizten Fingerchen der Rechten greift es nach den Kirschen, die ihm ein Engel in einem Körbchen darreicht; während es den Zeigefinger der Linken an den Mund hält und mit den andern Fingern bereits ein Zweiglein Kirschen zum Essen bereit hat, blickt es zagend und fragend, das Köpfchen ein wenig hebend, zur Mutter empor, ob es die Frucht wohl essen dürfe. Es liegt über dieser Szene so viel Einfachheit und Lieblichkeit, daneben ein so zarter rein menschlicher Humor ausgegossen, dass dadurch das Werk zu den schönsten Madonnenbildern gehört. Rings um den schönen, reich mit Renaissanceornamenten verzierten Thronsessel ist eine zahlreiche Schaar von grösseren und kleineren Engeln gruppiert. Besonders schön sind die Rankenfüllungen der vorderen Thronabschlüsse und äusserst interessant das Relief rechts am Sockel des Thrones, das drei nackte Reiter in Rückenansicht ausgezeichnet plastisch zeigt, Renaissancemomente, die ja in andern Gebieten von Italien seit Mantegna häufig sind, hier aber in dem tiefreligiösen und wenig gelehrten Umbrien etwas erstaunlich anmuten. Schön, in ganzer Gestalt mit feinem Kopf erscheint der Engel, der dem Christkind das Körbchen darreicht, weniger gelungen ist das Pendant zu diesem auf der andern Seite, der tamburinschlagende Engel trotz des wohlgelungenen Motivs des Kopfvorbeugens. Auch unter den Gestalten über dem Throne sind manche liebliche, so ist die Gruppe der drei Engel ganz links gelungen, und das Köpfchen mit der Stumpfnase förmlich

aus dem Leben gegriffen, auch das Auflegen der einen Hand und das sanfte Anstossen mit der andern bei dem Engel ganz rechts ist äusserst natürlich. Der Madonna kann man sich in diesem Werke leider am wenigsten freuen, da nicht nur der grösste Teil des Gewandes, sondern auch des Gesichtes und Halses restauriert, in schlechter Weise übermalt ist, (wie übrigens auch das linke Beinchen des Christkindes). Auf den Stufen des Thrones steht die Inschrift NICOLAVS - FVLGINAS - PINXIT - M.CCCC.LXXI. und dann folgt noch eine Verzierung. Links vom Mittelbilde in ganzen Gestalten erscheinen die Heiligen Petrus und Simon, beide ernste monumentale Gestalten, von denen der letztere nicht des Humors entbehrt, indem der Heilige in tiefes Nachdenken versunken den rechten Zeigefinger an die Nase hält; diesen Simon hat der Meister in seinen Predellenfiguren der zwölf Apostel im Dombild von Nocera Umbra in ganz gleicher Weise wiedergebracht. Rechts vom Beschauer folgen dann die grossen Heiligenfiguren des hl. Franciscus und hl. Berhardinus, beide mit tiefem sinnendem Ausdruck. (Bei dem hl. Franciscus sind die Füsse mit grauer Farbe des Gewandes kurzerhand übermalt, weil der Restaurator offenbar diese nicht mehr so wiederzugeben vermochte oder es gar nicht der Mühe wert fand.) S. Bernhardins halbe Figur ist übermalt, lässt aber dennoch in der spitzen Nase und dem zahnlos eingefallenen Munde wieder Gozzolis Vorbild erkennen. Über den ganzen Figuren sind nun links die Halbfiguren des vortrefflich etwas korpulent gegebenen hl. Benedict und des in Rot wieder modisch gekleideten Sebastian zu sehen, rechts Ludwig von Toulouse und der Erzengel Michael. Das mittlere Giebelfeld bildet eine wundervolle Beweinung Christi, die deutlich in Ausdruck und auch Bewegung, (so namentlich in dem linken Arm Christi und den Händen Johannes) die Kenntnis und noch mehr das Studium von Werken Crivellis zeigt. Die nackte, nur mit einem weissen Lendentuch bedeckte Halbfigur Christi weist die grünlichen Schatten auf, die Niccolo den nackten Fleischpartien um diese Zeit schon gibt, aber der Ausdruck mit dem vom Schmerz ersterbenden Blick ist noch ein wenig äusserlich

und manches noch in der Modellierung des Aktes hölzern, so der stark überschnittene rechte Arm, und wenig modelliert erscheint auch der Rumpf, die linke Schulterpartie sowie der linke Oberarm; innerlich und tief empfunden ist die Maria, deren Arme und Hände zeichnerisch wohlgelungen in heftigem Schmerze den Kopf Christi umschlingen. Von furchtbarstem Leid verzerrt ist das Antlitz Johannes, der mit seiner Linken die Hand Christi zum letzten Kuss an die Lippen führt, während er mit der Rechten den kraftlosen Arm am Ellenbogen stützt. Links in den Tympanen sind noch die Halbfiguren der S. Clara und des hl. Christophorus, rechts S. Lorenzo und S. Venanzio oder (nach Adamo A. Rossi, S. Stephano und S. Felicissimo) dargestellt. Über der Beweinung in einem kreuzblumenartigem Aufsatze erscheint Christus als Weltenrichter. Die ziemlich hohe Predella mit sechs Basenvorsprüngen zeigt auf den äussersten Enden Engel mit Wappen, vorzüglich gelungene Puttenakte, sonst Mönche des Franziskanerordens, ferner die vier Kirchenfürsten und in der recht grossen Mittelpredellentafel sechs Engel, je drei auf jeder Seite gruppiert, deren äusserste einen wunderschönen Renaissancefruchtkranz halten, der die ganze Szene bekrönt, während in der Mitte eine rechteckige leere Tafel zu sehen ist, die ursprünglich wohl mit einer Inschrift versehen war. Die Predella ist eigentümlicherweise nicht restauriert und gewährt darum, wenn auch die Farbe etwas verblasst ist, ein sehr erfreuliches Bild. Die eine Scene rechts, in der ein schlechtsehender alter Mönch in seinem Lehnstuhl sitzend sich von einem Laienbruder die grosse Bibel zum Lesen vorhalten lässt und, da er weitsichtig, mit dem Augenglas recht tief auf der Nase auf das ihm hingehaltene Buch hinblinzelt, ist von köstlichstem Humor und die Handbewegungen, die diese Handlung begleiten, zeigen so recht, wie viel und mit welcher Lust und Freude der Künstler in das ihn umgebende einfache Leben geblickt hat. Auf beiden Seiten tragen die Risalite wieder in kleinem Format je sechs Heiligengestalten und zwar die Apostel. Der Grund ist bei sämtlichen Tafeln golden. Am untersten Rande läuft eine lange Inschrift, die leider nicht mehr zu entziffern ist.

Dies also ist das erste der vier grossen Meisterpolyptychen, das erste Werk, nachdem Niccolo aus den Marken zurückgekehrt, und darum ist es auch erklärlich, wenn dieses in einzelnen Teilen noch etwas Leeres, Äusserliches neben vielfach ganz Vorzüglichem zeigt, wie etwa in der Mitteltafel. Noch ist es eben nicht die Zeit der Reife, und Einflüsse, die er eben dem Aufenthalt in den Marken verdankt (namentlich in der Lebhaftigkeit in Ausdruck und Bewegung), kreuzen sich mit älteren Eindrücken, wie er sie durch Gozzoli zu Beginn seiner Laufbahn empfangen hatte. Unzweifelhaft aber weist dieses Werk Fortschritte auf und bildet einen schönen Übergang zur zweiten Schaffensperiode, als deren Abschluss wir dann wieder das grosse Polyptychon von Nocera Umbra betrachten können.

Erst aus dem Jahre 1475, also vier Jahre später, haben wir ein datiertes und signiertes Werk, heute in der Villa Albani vor den Toren Roms, im Besitze des Fürsten Giovanni Torlonia, von Alessandro Torlonia angekauft.

Im dritten Zimmer rechts vom Eingang steht das Polyptychon in guter Beleuchtung. Auf der Mitteltafel sitzt Maria auf einem grossen halbrunden Marmorthron und drückt mit etwas ängstlich besorgtem Ausdruck das auf ihrem Schosse stehende Christkind an sich, die Madonna ist zart und besonders jugendlich, nicht die Himmelskönigin, sondern die einfache Mutter ist dargestellt, von dem feinen Kopftuch das ganze Haupt bedeckt, so dass kein Haar darunter sichtbar wird, im Gegensatz zu früheren Darstellungen. Zart fassen die langen feinen Finger der schön geformten Hände das Kind an; eigenartig ist wieder die Auffassung, etwas schalkhaft blickt das Kind mit dem sehr kleinen Lockenköpfchen, seine Wange an die der Mutter gedrückt, zur Madonna auf, indem es ihr mit dem rechten Händchen unter das weisse Untergewand greift und, um besser hineinzulangen, mit dem linken dasselbe weghält. Das Christkind hat ein Hemdchen an, das aber den ganzen Unterkörper freilässt, ebenso wie die arg verzeichneten plumpen Beinchen. Der dunkelblaue, in weiten Falten herabfallende Mantel der Madonna umrahmt in anmutiger Weise das helle, rote Gewand,

während zartes, weisses Linnen an dem einen Ärmel und am Kopfe als lichte Streifen unterbrechen. Der Thron ist weiss, mit lichtblauen Ornamenten geziert; reizend ist der Engelkranz, rechts und links ein lieblich betender Engel, hinter denen je einer noch neugierig den Lockenkopf hervorstreckt. Über dem Throne ist ein Reigen musizierender Engel sichtbar, im obersten Teile der Tafel vier, darunter rechts vom Beschauer drei, die sich gegenseitig auf die Szene der Madonna mit dem Christkinde aufmerksam machen. (Besonders gelungen, der am Rande mit Augen und Finger so eigen hinabweist.) Links sind bloss zwei Engel mit Trommel und Laute zu sehen. Alle aber haben bunte Gewänder und bunt dazu gestimmte geöffnete Flügel, die beiden links sind dunkellila, die rechts blau, gold und rot, darüber braun und rot und gold. Die goldgliederigen Schuhe der vorderen leuchten aus dem Bilde hervor. Die Farben der Haare sind von Lichtblond bis ins Rot in allen Nuancen vertreten. Alle haben goldene Glorienscheine und die ganze Tafel ist auf Goldgrund gemalt. Ein frohes, farbenfreudiges Bild in Tempera. Über dem Mittelrahmen sind zwei typische Cherubimköpfe von Niccolos Hand mit zweifarbigen, aber diesmal bräunlichen Flügeln sichtbar. Die Giebelfelder enthalten nur dekorative Schnitzerei. Die Mitteltafel trägt in Goldlettern die Inschrift: NICOLAVS-FVLGINAS-PINXIT MCCCCLXXV; das G in Fulginas ist übermalt. Die Predellentafel scheint offenbar verloren gegangen zu sein. Links vom Beschauer S. Petrus mit dem grossen Schlüssel, in der mageren, knochigen Linken die Bibel haltend. Das Gewand ist blau und darüber fällt der ockergelbe Mantel in grossen aber schematischen Falten. Neben ihm steht ein bartloser Bischof (vielleicht S. Ambrosius) in kostbarem Ornat, bei dem man wieder des Künstlers Freude an Kleinkunst erkennen kann, deutlich kenntliche fünf Heilige sind in bunten Farben auf der roten Dalmatica gemalt, das Untergewand ist weiss, er hält den Bischofsstab in der Rechten und gleichzeitig mit beiden Händen ein Buch, in dem er liest; das Gesicht ist ziemlich ausdrucksvoll und charakteristisch. Rechts vom Beschauer die recht wenig gelungene Gestalt Pauli, mit rotem

Haar und Bart, auf das Schwert gestützt, in dunkellila Mantel und grünem Gewand. Bei diesem Heiligen sind die Füsse vortrefflich gezeichnet. Neben letzterem steht, wieder mit Bischofsstab und schwarzem Bart und Haar, schwarzem Untergewande und roter Dalmatica, mit reichen Goldornamenten geziert, ein heiliger Bischof, in Händen eine lange Urkunde haltend (S. Nicolaus?). Über den ersteren die Halbfiguren von S. Catharina von Siena mit lieblichem Ausdruck, in rosenfarbigem Gewand, mit reich gesticktem, weissem Mantel, und Johannes der Täufer in der typischen Auffassung (etwas nachgedunkelt), rechts wieder S. Sebastian von zahlreichen Pfeilen durchbohrt, mit etwas massigem, doch sonst ganz gut gelungenem Akt, neben ihm S. Antonius von Padua, in den Farben ziemlich verblasst. Im allgemeinen sind die Farben, besonders (wie bereits gesagt wurde) auf dem Mittelbilde vortrefflich erhalten und nur geringe Teile, wie etwa Stücke des Thrones, der obere Teil des Fusses S. Petri etc., diskret restauriert — ein schönes Werk des Künstlers!

Wieder folgt eine lange Spanne ohne datierte Werke und erst sieben Jahre später 1482 ist die auf beiden Seiten gemalte Altartafel für Arcevia ganz im Norden des umbrischen Landes vollendet worden, durch Pius IX. nach langen Verhandlungen, der Academia delle belle Arti in Bologna geschenkt, wo die Tafel Nr. 360 im ersten Saale günstig aufgestellt und von beiden Seiten vortrefflich zu sehen ist.

In einem noch reich gotisch geschnitzten Rahmen ist auf der einen Seite im unteren Felde die Maria dargestellt, das auf ihrem Schosse liegende ganz nackte Christkind verehrend. Vor dem Throne der hl. Franciscus und Sebastian. Über der Maria halten zwei kleine Engel eine für sie viel zu schwere und grosse Fruchtguirlande. Besonders interessant ist es, hier in der Maria und vor allem in dem Christkinde die Entwicklung der Kunst Niccolos zu betrachten. War die Himmelskönigin des Polyptychons von Gualdo schön, die verzweifelt klagende Mutter auf der Beweinung tief empfunden, ist hier die Maria einfacher und dabei noch zarter in ihrer Schönheit, mensch-

licher und darum auch glaubwürdiger geworden; fest umschliesst der Mantel, unter dem nur weisses zart gefälteltes Linnen den Kopf und Hals umrahmt, die ganze Gestalt, deutlich ist das glatte braunrote Gewand nach der Mode der Zeit miederartig geschnürt, die grüne Farbe des Mantels hat arg gelitten. Lieblich und fein ist der Mund und die Nase geschnitten und schön die schlanken gefalteten Hände. Doch betrachten wir nun das auf ihrem Schosse liegende Christkind. Seit dem Bild von Deruta das erste liegende Kind! Aber welch ein Unterschied! Es ist dies Niccolos erster ganz gelungener Kinderakt; dieses kleine Körperchen ist wohlgeformt und dabei in trefflicher Bewegung gegeben. Natürlich und echt wirkt das wohlige Gestrampel der gut gezeichneten Beinchen und selbst die Füsschen sind gelungen, das beste aber ist der etwas längliche und diesmal nur spärlich behaarte Kopf. In diesem Christkind liegt ein eminenter Fortschritt in Realismus und Naturbeobachtung. Das Kindlein, das die Finger der Rechten zum segnen erhoben, hält in der Linken eine Rolle, auf der ein Teil einer Inschrift zu lesen ist, dieser Teil lautet: IO BENEDICO QVISTI MIEI CONVRATI 1482, dies gibt uns das Datum, denn die Inschrift auf dem Goldgrund auf beiden Seiten des Glorienscheines der Maria ist bis auf HOPVS N (es folgt der Glorienschein und hierauf) ICCOLAI . D . FVL... ganz verwischt und verdorben. Der Thronsessel in Renaissanceform ist weiss und mit Marmorplatten in rot eingelegt; er entspricht in der Konzeption dem auf dem Bilde von Cannara und dem Gonfalone in Deruta, auf welche beiden wir an anderer Stelle zurückkommen. Links vom Beschauer kniet an den Stufen des Thrones mit verschränkten Armen und geöffnetem Munde der hl. Franciscus, in den Farben verblasst, in der Auffassung etwas äusserlich, rechts S. Sebastian nur auf dem linken Beine knieend, jedoch in den zwei einander widersprechenden Bewegungen von Körper und Kopf ganz verzeichnet; hier treten die Grenzen des Künstlers bezüglich der Bewegungsmotive des menschlichen Körpers zutage. Er, der mehr aus reinem Instinkt und blossem Naturstudium alles widerzugeben pflegte, besass nicht die theo-

retischen Kenntnisse, noch kannte er die mannigfachen praktischen Versuche der Florentiner, die diese mit dem menschlichen Körper angestellt hatten, und so geriet ihm dieses kompliziertere Motiv in dieser Zeit noch nicht. Schön und leuchtend ist noch das Rot des Mantels erhalten, ebenso wie das Lila des Gewandes, aus dem an den Unterärmeln das weisse gefaltete Linnen hervortritt; wohl bis ins kleinste studiert erscheint der modische hohe gelbe Stiefel mit rotem Überschlag, die Rechte weist auf das Christkind, während er in der Linken seine Attribute (Bogen und Pfeile) hält. Von den beiden Engeln, die den Fruchtkranz über dem Haupte der Madonna halten, ist der links vom Beschauer vollkommen erhalten, der rechts hingegen ganz und gar übermalt und zwar (was aus der Manier zu erkennen) von einem Maler des 17. Jahrhunderts in, fast möchte man sagen, pompöser effektvoller Art gemalt, was äusserst störend auf die Gesamtkomposition wirkt, wenn sich auch der Künstler in der Stellung ganz und gar an das gegenüberliegende Vorbild gehalten hat. Über dieser Tafel im Giebelfelde erscheint Gott Vater in der Mandorla von einem arg zerstörten aber nicht restauriertem Cherubimkranze umgeben, von dem alle zweifache zinnoberrote Flügel haben, aber selbst die Köpfe sind rot gemalt. Gott Vater hält die Krone über Maria, seine Füsse ruhen auf einer Wolke als Schemel (Anm. 4). Rechts und links sehen wir je eine Gruppe von drei musizierenden Engeln, von denen zwei mit Mandoline und Tamburin auf der einen Seite, zwei auf der andern mit Harfe und Triangel, alle singend die Anbetung und Krönung mitfeiernd. Alle Engel haben wieder goldene Glorienscheine. Es erübrigt nur noch kurz zu erwähnen, dass der linke Teil des Kopfes S. Sebastians, Stirn, Auge und Haar von der gleichen Hand übermalt ist wie der Engel, auch der ganze Mantel der Maria ist dick mit Farbe zugedeckt.

Die Kehrseite der auf Holz gemalten Altartafel ist gar nicht restauriert. Sie zeigt eine ziemlich gut erhaltene Verkündigung. Lieblich, jugendlich und zart ist das Köpfchen der Maria, das wieder im Gegensatz zu den Mariendarstellungen

der 60er Jahre, bei denen langes glattes Blondhaar den Kopf umrahmt hatte (wie auch in der später zu besprechenden Verkündigung in der Galerie von Perugia), ganz von dem grünen Mantel umschlossen ist, unter dem ein zarter weisser Schleier hervorlugt. Die Hände, die diesmal weniger schlank, doch ausdrucksvoll, sind über der Brust gekreuzt, das wenig sichtbare Gewand ist carminrot. Links vom Beschauer eilt der Erzengel Gabriel herbei, im stürmischen Laufe gegeben, so dass sein kirschrotes Gewand und der in den Farben ganz verdorbene, einst wohl braune mit goldenen Sternen besetzte Mantel grosse wuchtige Falten wirft, gleich dem Gurtbande des Mantels; doch sind dies schwache und in manchen Teilen wie in den seitlich gezogenen Faltenkomplexen der Bluse misslungene Versuche der Lebhaftigkeit der Bewegung besonderen Ausdruck zu verleihen. Schön und vollkommen erhalten ist der eine grosse sichtbare Flügel, der ganz prächtig in allen Farben schillert. Konventionell ist der Engelskopf mit den schematischen Ringellocken sowie die Bewegung der Rechten, die Linke mit dem Lilienstengel ist in ihrer Haltung verzeichnet. So begegnen wir auch hier wieder manchem recht Unvollkommenen und Unbeholfenem in der Darstellung. Hiebei aber finden sich bereits gewisse Anklänge an florentinische Art, namentlich an Darstellungen Signorellis in Volterra neben älteren, die noch immer auf Crivelli weisen. Die Madonna kniet in einer schönen Renaissancehalle, zu der eine Stufe hinanführt; schön ist der mit Ornamenten ausgefüllte Wandpilaster, der mit der ersten der unerfreulich dürftigen goldfarbigen Säulen den ersten Arkadenbogen trägt. Über dieser Halle ist ein schöner breiter Fries angebracht, über dem das glatte Frührenaissancestockwerk mit einfacher Fensterumrahmung anhebt. Hinter der Madonna ist im Hintergrunde eine Bank mit Vorhang zu sehen, an die sich perspektivisch richtig gegen die Tiefe zu eine lange leere Wand anschliesst, auf die deutlich der Meister den Schlagschatten des Kopfes der Maria projiziert hat, (eine Tatsache, der wir bisher bei Niccolo noch nicht begegnet sind, und die in der damaligen umbrischen Kunst recht

vereinzelt erscheint). Hinter dem Erzengel, der auf den in der Farbe arg verdorbenen Rasen tritt, erhebt sich ebenfalls perspektivisch in das Bildinnere gestellt ein prächtiger Frührenaissancepalazzo mit Rustikauntergeschoss, breitem reichgezierten Fries und doppeltem Obergeschoss. Deutlich lässt sich hier erkennen, dass die Perspektive rein erfahrungsgemäss ohne theoretische Kenntnisse gehandhabt ist, der Palazzo ist einfach als sogen. Mittelgrund behandelt, den die Florentiner meist zu vermeiden suchten; der zweite Palazzo hingegen mit den gotischen Giebelfenstern und endlich die gotische Kirchenvorhalle, hinter der auch noch ein gotischer Turm sichtbar wird, bilden den Hintergrund des Bildes und gleichzeitig den kulissenartigen Abschluss des Prospektes. Eigentümlich phantastisch ist die reiche Vergoldung des Frieses beim Palazzo links, während wieder ein anderes Moment naturgetreuer anmutet, wie das oberste Fenster weit offen steht, und bei dem darunter befindlichen eine Latte des Ladens nach aussen gestellt ist. (Dieses Motiv kehrt später bei der wundervollen Predellentafel in Louvre wieder, so wie es auch Fiorenzo di Lorenzo in einer der Tafeln der Erzählung S. Bernardins verwertet.) Blauer Himmel von wenigen Wolken durchzogen liegt über der Szene. Im Giebelfeld sitzt links Gott Vater von einem Kranze durchwegs lieblicher Cherumbimköpfchen mit blonden Locken umgeben, Gott Vater mit ernstem schönem Ausdruck. Rechts vom Beschauer sechs auf Wolken knieende Engel, deren Köpfe gut erhalten, während die Gewänder ganz verdorben sind, links erscheinen noch zwei Engel ebenfalls in betender Stellung. Das ganze Giebelfeld sowie die untere Tafel zeigt tiefblauen Himmel, während die andere Seite im Giebelfeld wie in der Haupttafel vollkommenen Goldgrund weist.

Das nächste Jahr bringt das grosse Meisterwerk, das Pentaptychon von Nocera Umbra, für den Dom bestimmt, wo es heute noch in seiner Grösse und vollkommenen Farbenpracht den Besucher erfreut. Wir werden in dem Werke mancher Entlehnung aus früheren Tafeln des Meisters begegnen, dennoch mutet gerade dieser Altar so anders an als die grossen

früher besprochenen, einerseits wohl, weil er noch an Ort und Stelle zu sehen, andererseits aber, weil er wirklich das beste der Kunst Niccolos bringt und in trefflichem Zustande erhalten ist, was auch bei der Mostra von Perugia[46]) widerspruchslos anerkannt worden war.

Wieder ist es ein vielgestaltiger Altar, mit allem Fleiss und aller Liebe ausgeführt, die Niccolo stets aufs neue bis zu dem letzten Polyptychon in S. Niccolo in Foligno bei jedem dieser grossen Denkmäler kirchlichen Ruhmes darauf verwandte. Wieder umschliesst ein reich in Gold geschnitzter, gotischer Rahmen die einzelnen Tafeln. Alles spitzbogig, alles mit besonderer Betonung der Vertikale! Ganz spitz laufen die Träger der Spitzbogen, die die Umrahmungen bilden, zu, und nur die seitlichen Risalite sind horizontal unvermittelt abgeschnitten; allein man möchte eher glauben, dass der oberste Aufsatz heruntergebrochen ist. Die Mitteltafel auf Goldgrund zeigt eine Anbetung des Christkindes durch die Maria. Es ist der gleiche zarte kindliche Typus der Madonna, wie wir ihn ein Jahr früher auf dem Werke von Bologna angetroffen haben, aber durch die knieende Stellung der Madonna, die mit ernstem, etwas wehmütigem Blick, die gefalteten Hände vorgestreckt, auf das zu ihren Füssen liegende Christkind blickt, ist ein grösserer freierer Zug in die Komposition gekommen; gross und einfach fällt Mantel und Gewand in Falten herab und nur der eine Faltenkomplex, dort, wo die beiden Mantelteile sich unten wieder berühren, erscheint etwas gesucht und nicht so realistisch, wie man es von dem Meister hätte erwarten können. Das ganz nackte, auf dem Boden liegende Christkindlein, rings vom goldenen Strahlenschein umgeben (überdies noch mit dem Glorienschein mit Kreuz hinter dem Köpfchen), ist fast unverändert das Christkind vom Bilde von Bologna; auch hier ist der kleine Körper wohlgelungen, auch der echte Kinderkopf mit dem länglichen Schädel, nur das linke Beinchen ist diesmal verzeichnet. In der Linken hält das Kindlein eine Inschrift, auf der deutlich zu lesen ist: PER LI-DVLCI PREGI. DELLA.MIA DILETTA MADRE.DE BONAVOLVNTA.BENE-

DICO.EI POPVLO.DE NVCERA. Den Hintergrund bildet ein zeltartiger Rundbau, dessen Vorhänge zwei Engel zurückhalten. Gleichsam aus dem Zeltraum hervorgekommen, den Mittelgrund erfüllend, kniet eine Engelschar, die ein Halleluja anstimmt. Der erste der Engel hält ein Notenblatt in Händen, in das auch der zweite einblickt (der erste ist besonders schön und zart in den Farben). Am obersten Teil des Zeltdaches werden noch zwei fliegende Engel sichtbar, die von der Spitze des Daches Schnüre ziehen, offenbar um das Zeltdach schwebend zu halten. Die ganze Szene ist in Farbenschönheit und Harmonie getaucht, darin liegt ihr besonderer Reiz, ja es ist über sie trotz des so veralteten goldenen Hintergrundes die ganze Lieblichkeit und Anmut der umbrischen Kunst ausgebreitet, jenes weiche duftig Zarte, das der florentinischen mit ihrer tadellosen Umrisszeichnung und exakten Modellierung eher mangelt. Alle Keime sind hier schon im Aufblühen begriffen, die, über die Kunst Peruginos so weit hinausgehend, Raffael mit all seinen genialen Eigentümlichkeiten vereint und zur höchsten Vollendung gebracht hat. Über dieser Szene ist in etwas kleinerem Umfang eine Krönung Marias zur Darstellung gebracht. Von einem reichen Kranz zweifach geflügelter Cherubim umschlossen, sitzt Christus als Himmelskönig auf erhöhtem Throne und setzt der tiefer sitzenden Madonna, die in brünstiger Verehrung die Arme über der Brust gekreuzt hat, die Krone aufs Haupt, ernst und feierlich in Ausdruck und Bewegung, schön in der Farbe, ganz ähnlich in der Auffassung der so schönen Krönung in S. Niccolo in Foligno. Links vom Beschauer zur rechten der Mitteltafel stehen in ganzen Gestalten die Heiligen Rainaldus und Laurentius, ersterer eine ernste Gestalt im Bischofsornat, letzterer ein wunderschöner, junger Subdiakon mit dem Marterwerkzeug in der Linken, die Märtyrerpalme in der Rechten, das Gesicht ganz fein naturalistisch, wie das Porträt eines jungen umbrischen Edelmanns ansprechend. Rechts S. Felicissimus und S. Franciscus, ersterer wieder modisch im Zeitkostüm, letzterer ernster, charakterisierter als in den bisherigen Darstellungen dieses Heiligen. In der Reihe

darüber befinden sich Halbfiguren: links Johannes der Täufer und S. Sebastian, nackt, von zahlreichen Pfeilen durchbohrt, rechts S. Paulus mit dem Schwert in Händen, den Kopf nach aufwärts gerichtet, und S. Catharina von Siena mit ihrem Symbol, eine kühle, konventionelle und in der Handbewegung noch gotisch gezierte Gestalt. Über diesen nun wieder sind in den Giebelfeldern die Halbfiguren der vier Kirchenfürsten, links Gregorius und Hieronymus, rechts Augustinus und Ambrosius, alle genau mit dem Abzeichen ihrer geistlichen Würde (Papst, Kardinal, Erzbischof und Bischof) dargestellt, vortreffliche Porträtköpfe, namentlich Gregorius und Augustinus. Unter der Mitteltafel steht: HOPVS.NICOLAI FVLGINATIS MCCCCLXXXIII. Unter fünf schöngeschnitzten, offengelassenen Umrahmungen, von denen die seitlichen vier Spitzbogen, die mittlere offenbar für die Monstranz halbrund, beginnt der starke, wenig geschnitzte und wenig gegliederte Unterbau, nur die Ecken und gleichsam die Postamente der Säulen, die das Mittelbild umrahmen, ragen vor. Auf diesen Basenvorsprüngen sind vier Putten angebracht, reizende Renaissanzefigürchen. Die beiden äussersten halten Wappenschilde und haben doppelte Flügel, die beiden zur Mitte stehenden sind Seraphen mit gefalteten Händen und weniger gelungen. Alfieri[47]) hat die Wappen näher untersucht und will sie als dem früheren Bischof von Nocera, dann Viterbo, und Legaten in Perugia, Francesco Maria Scelloni gehörig erkannt haben, doch gehen darüber die Ansichten auseinander, Jacobilli hatte sie als Wappen des Bischofs Minutoli, Rossi als die des Bischofs Cerretani erklärt, was wohl das wahrscheinlichste ist. — In den drei Mittelfeldern der Predella sind die zwölf Apostel dargestellt, jeder mit einem Spruchband, so dass auf ihnen das Credo verteilt, und zwar von links nach rechts Petrus, Andreas, Johannes und Jakobus, dann im Mittelteil Thomas, Jakobus Minor, Philippus, Bartholomäus, rechts endlich Matthäus, Simon Thaddäus und Markus. Alle haben verschiedenen Typus und man erkennt das Bestreben des Meisters nach Individualisierung. Ernst und feierlich ist Petrus, Thomas ganz im Gebet versunken und, um auch wieder etwas Humor

in die Reihe dieser ernsten Gestalten zu bringen, erinnerte sich der Künstler seines Simon auf dem Polyptychon von Gualdo und brachte hier verkleinert und wohl dadurch verbessert jenen Simon mit dem nachdenklichen Ausdruck, den Finger an die Nase gepresst, zur Darstellung. Auf den Risaliten sind ebenfalls links fünf männliche, rechts fünf weibliche Heilige dargestellt. Der ganze Altar ist gekrönt durch das Zeichen des hl. Bernhard IHS (Jesus hominum salvator). Wie bereits eingangs erwähnt, sind die Farben dieses grossen Werkes vortrefflich erhalten, mit Ausnahme der Gestalt des Rainaldus, und nahezu nicht restauriert, so dass man voll die farbenfreudige Kunst des Meisters geniessen kann.

Aus dem Jahre 1487 besitzen wir einen Flügelaltar in der Londoner National-Galerie Nr. 211 ein Werk, das mancherlei Schicksale erfahren haben muss. Crowe und Cavalcaselle[48]) sahen es noch 1865 an Ort und Stelle im Clarissinnenkloster in Aquila. Rossi[49]) (1872) sah es hingegen nicht mehr daselbst und berichtet, dass es in der letzten Revolution von 1870 spurlos verschwunden und die Bemühungen, es wieder aufzufinden, vergeblich gewesen seien. Seit Jahren nun ziert es die Londoner Galerie. Es gehört zu den guten Arbeiten Niccolos und nähert sich wieder um ein weiteres der florentinischen Kunst, namentlich im Christusakt und auch in der Kompositionsweise der Passionsszenen, wenn er auch in den Schmerzausbrüchen der Heiligen (namentlich in der Beweinung durch Maria und Johannes), an den Verzerrungen des Gesichtes zum Ausdruck höchsten Schmerzes, wie er sie bei Crivelli gelernt, festhält. Und dennoch ist es noch ein anderes Moment, das meiner Meinung nach hier mitzusprechen scheint. — Wir wissen wenig, wo der Meister in diesen achtziger Jahren gewesen und wenn auch Broussolle[50]) die Ansicht vertritt, Niccolo habe die meisten Werke daheim in Foligno gefertigt, so kann er hiefür keine rechten Beweise erbringen. Guthmann[51]) meint namentlich, was die landschaftlichen Probleme der Spätwerke betrifft, dass die Originalität Niccolos um diese Zeit allmählich schwinde und er bloss mehr seine Schüler Perugino und Pinturricchio nachzuahmen beginne.

Diese Behauptung wird durch verschiedene Daten der einzelnen Werke widerlegt, worauf jedoch in diesem Teile der Studie nicht eingegangen werden kann. Ich habe hier und bei den Werken der Folgezeit, den Polyptychen von S. Niccolo in Foligno, Bastia und auch dem allerletzten seiner Werke in Marano bei Foligno den direkten Eindruck, Niccolo müsse kurz zuvor Werke Piero della Francescas und wohl auch Signorellis gesehen, ja er müsse Volterra und Arezzo besucht haben und ich glaube, dass er auf seiner Wanderung sogar bis nach Urbino hinaufgekommen und dort — dies ist nun das letzte Moment, das namentlich aus dem Londoner Altarwerk mitzusprechen scheint — daselbst niederländische Bilder gesehen habe, die manches in ihm verwandte geweckt und zur Ausführung veranlasst haben. Dieser Eindruck scheint sich bis auf sein letztes grausiges Bild erstreckt zu haben, wenn auch bei letzterem alles italienische überwiegt und nur der Gedanke und ein einzelnes Motiv an niederländisch und deutsch realistische Darstellungen mahnt. Für diese Wanderungen unseres Meisters spricht die ganze damals gebräuchliche Bewegung unter den Künstlern des Quattro-Cento, die gerne und viel im Lande umherzogen, regen Gedankenaustausch suchten und fanden, bald von Städten und Höfen berufen, bald um ihr eigenes Wissen und Können zu mehren. Manches von dem Gesagten spricht aus diesem Altarwerk aus dem Jahre 1487, das absolut zur **letzten** und auch reichsten **Schaffenszeit** Niccolos bereits gehört.

Die grosse Mitteltafel zeigt eine Pietà; in der Mitte Christus am Kreuz mit eng um die Lenden geschlungenem Linnen, drei Engel fangen in Kelchen das von den Händen und der Seitenwunde reichlich fliessende Blut auf, der vierte kniet klagend die Haare raufend daneben. Der erste anatomisch gelungene Akt und welch neuer Ausdruck! Der Kopf ist durchmodelliert und hat etwas von der Strenge der Köpfe Piero della Francescas. Den Kreuzesstamm, dessen hölzerne Struktur natürlich deutlich gegeben und an dem das Blut von den Füssen Christi in dicken Streifen herabfliesst, hält der heilige Franciscus, der auf den Steinstufen vor dem Kreuze liegt, in brünstiger Ver-

ehrung umfasst. Links vom Kreuze steht Johannes mit verzweifelt klagendem Ausdruck, die Hände vor Schmerz ineinander verschlungen. Und doch ist es hier keine Verzerrung, in der Verzweiflung ein gewisser Grad von Resignation, der die furchtbare Grimasse erspart; plastisch schön erscheint der magere linke Fuss, der unter dem faltigen Mantel hervorkommt. Rechts die Gruppe der drei Marien; die Madonna ist von Schmerz aufgelöst in den Armen der anderen beiden Marien allmählich auf den Boden niedergeglitten, weil ihr sichtbar die Knie, die unter dem Faltengewand deutlich zu sehen, den Dienst versagen. Dieses Motiv ist ergreifend und natürlich gegeben, der Blick ersterbend, die Hände schlaff herabhängend. Die anderen beiden Marien sind etwas konventionell, Maria von Magdala in modischem Gewand, in dem Zugreifen und Festhalten an den äusseren Mantelzipfeln wohlgelungen. Diese ganze Szene umfasst den Vordergrund, ziemlich flächenhaft noch immer ohne jeglichen Zusammenhang mit der Landschaft; dies aber ist ausgesprochene Quattro-Cento-Art und dennoch bringt die Tafel für Niccolo etwas Neues. Es ist ein regelrechtes Landschaftsporträt der Umgebung Folignos! Mit der Vordergrundszene ist dieses durch einen noch wenig gelungenen Mittelgrund, von einer ansteigenden Strasse gebildet, verbunden. Das weite Bild, das sich mit den sanft bewaldeten Hügeln, die vereinzelt Ortschaften tragen, mit der hohen Gebirgskette ganz in der Ferne dem Auge des Beschauers eröffnet und gegen den Mittelgrund zu von den zwei mit Ölbäumen reich bewachsenen Hügeln abgeschlossen ist, trägt deutlich den Stimmungsreiz der umbrischen Landschaft. Der freie blaue Himmel dehnt sich über der Szenerie und Luft scheint diesen Raum im Hintergrund zu erfüllen; dass dies aber zum grossen Teil auf Pieros Einfluss zurückzuführen, scheint mir wohl sicher. Mit welcher Liebe das Landschaftsporträt angefertigt ist, zeigt hier wie auch bei dem späteren Werk von S. Niccolo in Foligno die eigenartige Verschiebung der Tatsachen, indem er hinter der Stadt mit ihrer Mauer, die unbedingt Foligno vorstellt, das Meer anbringt, auf dem wir ein Segelboot wahrnehmen können. Offenbar war dies ein

unerfüllbarer patriotischer Wunsch Niccolos, seine Vaterstadt zur Seestadt zu stempeln.[52]) An den Steinstufen, die zum Kreuz hinanführen, ist eine Tafel mit der Inschrift angebracht NicoLai Folginat MCCCCLXXXI. Dies ist jedoch absolut nicht die Schreibweise Niccolos und nun berichtet Rossi, dass die Inschrift vom Künstler eigenhändig darauf gesetzt, gelautet habe: NICOLAVS FVLGINAS MCCCCLXXXVII. Erstere Inschrift wurde offenbar bei der Restaurierung angebracht an Stelle der alten. Die beiden Flügel bringen je zwei Darstellungen aus der Passion. Der rechte Flügel zeigt im oberen Felde Christus am Oelberg, die drei Jünger eine massige wenig gelungene Gruppe im linken Tafeleck bildend, unbeholfen und schlecht in der Perspektive erscheint die Landschaft, während die Gestalt des betenden Christus in dem faltenreichen Gewande in vollkommener Profilansicht tief empfunden ist. Die untere Szene zeigt in gedrängter und etwas unklarer Komposition die Kreuztragung; die reiche Bewegung und das Gesuchte in der Lebendigkeit wie etwa in den zwei berittenen Anführern, einzelne Figuren wie der Krieger mit dem Schilde hinter Christus, der voll Zorn die Madonna zurückhält, und der Rückenakt links, weisen direkt auf neue florentinische Einflüsse bezw. auf Piero della Francesca und noch mehr hier auf Signorelli hin, doch ist all das Gesehene noch nicht recht mit Nutzen verwertet. Die linke Seite zeigt im oberen Felde die Auferstehung; Christus als „salvator mundi" entsteigt ernst und feierlich dem rein renaissancemässig gebildeten Sarkophag, ringsum dräuende Felsen, der Mantel in gelegten Falten über die linke Schulter geschlagen; alles betont hier die Vertikale so energisch gegenüber der Horizantalen des Sarkophags, (die Gestalt Christi selbst, die Fahnenstange, der Mantelwurf, Arm, Bein und Gestein), so dass ein monumentaler Eindruck erzeugt wird; diese ausgeklügelte Wirkung und ganz besonders die kopfüber zurückgefallene Kriegergestalt, in der starken Verkürzung, dessen rechtes Bein noch vom heftigen Sturz her in der Luft schwebt, stammt absolut aus dem neu erworbenen Kenntnisschatz und zeigt, dass die empfangenen Eindrücke auf aufnahmsfähigen Boden gefallen sind. (Dasselbe Thema mit der

ganz gleichen Gestalt finden wir von Pieros Hand in S. Sepolcro). Die Tafel unten zeigt eine Beweinung vor einer schönen Seelandschaft, Christus auf dem Schosse der Maria liegend. Den Kopf Christi hält Johannes in Händen und drückt seinen Kopf gegen diesen. Beide sind von Schmerz verzerrt und hinter ihnen wird der leere Kreuzstamm sichtbar und wieder ist hier die Landschaft erst als Durchblick zu schauen. Gegenüber den früheren ist in dieser Komposition ausser der Landschaft nichts italienisches zu erkennen; trotz der unangenehm übertriebenen Schmerzäusserungen erinnert die Tafel nicht an Crivelli, sondern viel eher in der Anordnung an altniederländische Werke und dass es solche in Urbino gegeben, haben wir ja verbürgt; so glaube ich, dass irgend ein solches Werk Niccolo zu dieser Komposition zu mindest angeregt hat, wenn auch nicht mehr.

Von dem interessanten Werke vom Jahre 1491, das heute leider vollkommen verschollen, kannte Rossi noch die Predellentafel in Todi. Sie stellte die vier grossen Propheten in Halbfiguren dar zwischen vier Putten, von denen zwei ein Tondo mit dem Namen Christi tragen, die beiden andern hielten von oben bis unten beschriebene Tafeln in Händen, doch konnte Rossi nur mehr auf der einen rechts folgende Inschrift entziffern:

Nicolavs Fvlginas pinxit / Lactantius Filius manvavit,

links MCCCCLXXXXI. Die Altartafel selbst soll eine Madonna dargestellt haben, und das Werk soll gestiftet worden sein zu Ehren eines Sieges der Foligner über Todi. Wenn wir auch nichts mehr über die Beschaffenheit der Tafel wissen, so haben wir doch hier einen faktischen Beweis für die direkte Mitarbeiterschaft Lattantios.

Doch wenden wir uns jetzt den letzten fünf bezeichneten Werken Niccolos zu. Das eine ist das ganz grosse Polyptychon zu S. Niccolo in Foligno;[53]) in den napoleonischen Kriegen wurde dieses Meisterwerk wie so viele andere vom italienischen Boden nach Frankreich entführt, die ganz wundervolle Predellentafel musste im Louvre zurückgelassen werden, während der Altar nach dem Wiener Kongress (nachdem er inzwischen in Antwerpen gestanden) wieder in seine alte Heimat zurückkehrte.

jedoch um seinen vollendetsten Teil beraubt. Allerseits wird dieser Altar als ein herrliches Kunstwerk umbrischer Malerei und als Meisterwerk Niccolos gepriesen, bedauerlich ist nur die Verstümmelung, die eben die Freude an dem Werke beeinträchtigt. Die Dimensionen sind ganz aussergewöhnlich gross. Die Mitteltafel zeigt die Geburt Christi. Im Vordergrund wird das ganz nakt daliegende Christkindlein, das diesmal weniger gelungen ist, von der Madonna und Josef knieend verehrt. Die Madonna ist ein liebliches zartes Weib mit gescheiteltem Blondhaar in langem faltenreichem Mantel, ganz und gar in den Anblick des Kindleins versunken, mit nur angedeutetem Glorienschein, und in ihrer Mütterlichkeit durchaus menschlich wirkend. Josef mit schneeweissem Bart und Haar, ebenfalls knieend und auf seinen Stab gestützt, blickt äusserst gespannt aufwärts (offenbar nach dem ausserhalb gedachten Stern von Bethlehem), hinter der Szene links wird der strohgedeckte Stall sichtbar, aus dem Rind und Esel hervorlugen. Die Szene hat namentlich durch die grosszügigen Bewegungen von Maria und Josef etwas Monumentales. Frei, licht und luftig breitet sich die umbrische Landschaft hier aus und bedeutet in der am besten gelungenen Ineinanderverquickung der einzelnen Gründe, wenn auch hier kein wirklicher Konnex zwischen den Hauptpersonen und der Landschaft geschaffen ist, einen weiteren Fortschritt. In breiten Windungen zieht sich der Weg durch die Felder und an dem Felsen des Stalles links vorbei gegen den Mittelgrund zu, den herbeieilende Hirten mit ihren Herden, weiter hinten Reiter und Fussgänger beleben. Dann führt der Weg durch die Felder, auf denen ein Mann mit zwei schönen weissen Rindern pflügt, dann weiter bei einer Kirche mit Friedhof vorbei, während parallel mit dem Wege unter einer schönen Brücke sich ein Fluss nach hinten schlängelt. An dem links vorgeschobenen Hügelgelände liegt eine ummauerte Stadt (wohl wieder Foligno porträtiert). Allmählich in luftiger Perspektive verschwimmend, schliessen Hügelketten, die hintereinander geschoben, wie es auch Perugino liebt, das Tal ab, das Niccolo hier wieder zur See gemacht, auf der sich zahlreiche Segelschiffe wiegen. Diese

hintereinander geschobenen Höhenzüge will Guthmann[54]) der Einwirkung Peruginos zuschreiben. Meiner Meinung nach geht es bei einer Betrachtung der umbrischen Landschaft klar hervor, dass der Meister, dessen Sinn so ehrlich auf Naturstudium und Liebe zur Natur fusst, die Eigentümlichkeit und den Reiz, der in den allmählich hintereinander sichtbar werdenden und in der Ferne sich wieder verlierenden Höhenzügen liegt, selbst erkannt und nun mit seinem reichsten Können und bewusstem Wollen auch so dargestellt hat. Die Landschaft ist in hohem Masse um ihrer selbst willen da, so breitflächig, nur durch die eine Vertikale im Vordergrunde ein wenig überschnitten, so dass man deutlich erkennen kann, welche Bedeutung Niccolo dem Landschaftsbild hier eingeräumt und in diesem so bedeutenden Mitsprechenlassen des Landschaftlichen, das Niccolo immer und immer wieder zum Landschaftsporträt seines Vaterlandes zu gestalten bestrebt war, liegt wohl der wichtigste Faktor seines Verdienstes um die umbrische Malerei. Rechts vom Mittelfelde steht in grosser ganzer Gestalt S. Nicolaus in kostbarem Bischofsornat, ein feiner, fast möchte man sagen, etwas sarkastischer Zug geht durch das Antlitz und gibt ihm Porträtcharakter, bis ins feinste ist der schön geschwungene Bischofsstab durchgeführt, ebenso mit wahrer Liebe am Detail die Dalmatica mit Heiligengestalten, von denen der Ecce homo besonders gelungen ist. Der Mantel hat mächtigen Schwung und erinnert, wie Passavant[55]) mit Recht bemerkt, an Signorellis grandiose Wucht. Neben S. Nicolaus steht der hl. Sebastian an eine Säule gebunden, von Pfeilen durchbohrt, nicht mehr gespickt wie auf früheren Tafeln sondern nur von zwei Pfeilen getroffen. Der Akt ist gut durchmodelliert, das seitliche Zurückneigen des Kopfes, die Bewegung des gebundenen Leibes infolge des Schmerzes gut herausgebracht und in der Durchführung des Oberkörpers an signorellische Akte erinnernd. Links erscheint S. Michael, ganz in eiserne Rüstung gekleidet, mit einem phantastischen Teufel um das Heil zweier Menschen kämpfend, die in winzigen Gestalten in der Wage, die S. Michael in der Linken hält, balanzieren. In dieser Gestalt spricht eigen-

tümlicherweise noch manches Gotische mit, namentlich in der zierlichen Haltung der Hände, jedenfalls auch in der neben ihm stehenden Gestalt des Johannes Evangelista, der eine lange beschriebene Urkunde in Händen hält. Über diesen vier Gestalten sind rechts Johannes der Täufer mit charakteristisch starkmodelliertem Kopf und die hl. Monica, links der hl. Hieronymus und S. Nicolaus von Tolentino dargestellt. Über diesen wieder die vier Kirchenlehrer, zwei besonders stark beschädigt. Der grosse Giebelaufsatz der Mitte zeigt die Auferstehung Christi, in der Komposition ganz gleichend der auf der Seitentafel des Londoner Altares, in der Darstellung jedoch gesteigert und wohl zum besten von Niccolos Hand gehörend. Christus erscheint verinnerlichter, die Bewegung des Hervorschreitens gleich ernst und grosszügig. Die Gestalten der Krieger sind vermehrt und in kühnen Verkürzungen nach Art Mantegnesker Meister gegeben, der eine zaghaft um den Sarkophag herumblickende ist wohlgelungen, der andere, der fast nach rückwärts fallend aufwärts blickt, erscheint nicht ganz richtig in der Verkürzung. Während auf dem Londoner Bild die Szene sich ganz selbstständig und unvermittelt vom Himmel abhebt, hat der Meister hier wohl zur Milderung des so kalten strengen Eindruckes zwischen den beiden Vertikalfelsen hinter dem Sarkophag mit der Christusgestalt ein sonniges Stückchen umbrischer Erde mit Hügelketten und Tälern dazwischen hingesetzt und so den Eindruck malerisch verändert. Auf den Risaliten sind wieder je fünf Heilige gemalt, deren Gestalten düsteren und wenig gelungenen Ausdruck zeigen. Der Rahmen hat bis auf die kaum mehr spitzbogig zu nennenden Umrahmungen der Tafel nichts Gotisches mehr und zeigt reich geschnitzte Renaissanceornamentik. An Stelle der wundervollen Predellentafel findet sich heute an dem Altar ein breiter Sockel mit drei Inschriftentafeln, von denen die mittlere allein Bedeutung hat. Diese ist nämlich die Abschrift jener Inschrift, die zwei Putten auf der rechten Seite der Predellentafel im Louvre halten. Sie lautet, wie sie als Abschrift auf der Altartafel in Feligno zu lesen ist, folgendermassen:

Ad lectorem:
Nobile testata est pingi pia Brigida quondam
Hoc opus, O! nimium munera grata deo.
Si petis auctoris nomen Nicholaus alumnus
Fulginiae: Patriae pulchra corona suae:
Octo (quinc) centum de milibus anni
Cum manus imposita est ultima evanuerant
Sed quis plus meruit quaeso, te iudice lector,
Cum causam dederit Brigida et ille manum?

Bei der Berechnung ergibt sich das Jahr 1492 und in dieses verlegt auch Rossi das Datum der Vollendung. Nach ihm erfüllte sich das Vermächtnis der Donna Brigida, Gattin des Michele di Nicolo, Picca da Foligno, wie aus einer Schrift des Notars Venanzio Angelelli hervorgeht, Ende März 1490.

Die Farben sind reich und bunt. Die Predella im Louvre, die leider unter Glas gehängt (als Nr. 31 von Crowe erwähnt, jetzt Nr. 1120), hat wundervoll goldige Töne; es sind sechs Felder von links nach rechts, zunächst zwei reizende Puttengestalten, die die eben angeführte Inschriftentafel halten, hierauf folgen fünf Szenen aus der Leidensgeschichte Christi: Christus in Gethsemane, die Geisselung, die Kreuztragung, Kreuzigung und endlich wieder auf kleinem Felde Joseph von Arimathia und Nikodemus auf dem Wege nach Golgatha. Die Szenen sind reich an Bewegung, Leben und Naturbeobachtung, das beste daran ist aber nicht die Komposition, die hier gut und sicher in Landschaft und Architektur gestellt ist, sondern diese an sich. Die beiden Engel zunächst haben alles von der zaghaften Art Gozzolis abgestreift, es sind etwas üppig wirkende Gestalten in reichem, bauschigem und flatterndem Gewand. Wundervoll in Farbe und Komposition ist der nun folgende Ölberg. Eine düstere, dumpfe Stimmung ist über die Landschaft gebreitet. Ganz vorne rechts sieht man die schlafenden Jünger, natürlich und klar in den Raum komponiert, in ihrer Ruhelage glaubhafter als auf dem Londoner Bild. Weiter im Hintergrunde links Christus, dem der Engel erscheint. Drei ganz schlanke Palmbäume dienen in ihrer Wiederholung der

Vertikale als Richtungslinie für den Beschauer und dann im Hintergrunde in prachtvollster, freiester, luftiger Landschaft wird noch die Gefangennahme sichtbar, auch hier am äussersten Rande schliessen drei Bäume, diesmal aber mit reichen Laubkronen, den Raum ab und spenden weithin Schatten über die Szene. Die Geisselung findet auf einem aussergewöhnlich schönen Renaissanceplatze statt: reich ist der mit bunten Marmorvierecken belegte Boden und reich und schön die Architektur der drei Paläste, die den Platz umrahmen, gegeben; nichts hat der Künstler bei der Ausschmückung vergessen. Säulen mit reichem Kapitäl tragen die eine Halle, reiche Pilaster die andere, ein Fries mit Fruchtkränzen liegt darüber, ein breites Gesimse trennt das Obergeschoss von dem Unterbau, unmittelbar darauf stehen die reichgerahmten Fenster auf, mit prächtigen, bald eckigen, bald halbrunden Giebelaufsätzen, Latten in den Läden der Fenster stehen teils halb geöffnet, teils ganz offen; und den Platz im Hintergrunde schliesst ein niederer Palazzo mit schönem Portal mit einem Türaufsatz in schönster Muschelform ab. Bis ins kleinste ist die Architektur schön und auch naturgetreu gegeben, selbst der Einblick in die schmale Strasse mit dem von einem Haus zum andern geschlagenen Bogen ist perspektivisch richtig, mit einem feinen Lichteinfall von links, so dass diese Szene heller belichtet erscheint als die vordere. Die zwei den Hintergrund belebenden Figuren der Spaziergänger, die Gestalt, die an der hinteren Türe lehnt, alles ist mit einer Kraft und Sicherheit hingesetzt, namentlich aber zeichnerisch der Scherge im Vordergrunde, der mit verschränkten Armen der grausigen Scene zusieht, dass man an die Kenntnis Signorellischer Werke in den letzten Jahren glauben muss. Man hat in diesem Bildchen den Eindruck, dass dem Künstler das Raumproblem an sich wichtiger gewesen als die Handlung der Personen, die eine gewisse Ungeschicklichkeit erkennen lassen. Das Mitteltäfelchen zeigt die Kreuztragung; ausgezeichnet in der Komposition, ganz abgesehen von einzelnen Problemen, die jetzt in den Interessenkreis Niccolos gezogen, ihm in den früheren Perioden ganz ferne gelegen, und nur

durch Berührung mit Florentinern in ihm geweckt worden sind. Mit Geschick ist hier die Aufmerksamkeit auf Christus konzentriert, links die Gruppe der Frauen, die von dem Reiter energisch zurückgedrängt wird, rechts der Trupp Soldaten, voran der ganz gepanzerte Reiter auf prächtig geschirrtem Ross, hinter ihm die nackten, gebundenen Schächer — alle Linien weisen auf Christus hin. — Er selbst, den riesig langen Kreuzesstamm tragend, nimmt die Mitte ein, von zwei Schergen angetrieben; auch bei der Landschaft, die sich hinter dieser Szene ausdehnt, und durch die ein langer Weg in Windungen bei einer vieltürmigen Stadt vorbei den Hügel hinanführt, ist ebenfalls der Akzent auf die Mitte gelegt. Das Motiv des vor der Menge scheuenden Rosses des einen Reiters scheint ganz besonders als Bewegungsmoment des Künstlers Eifer zur Beobachtung herausgefordert zu haben, denn in der Landschaft auf dem Krönungsbild der Maria in S. Niccolo kehrt das ganz gleiche Motiv wieder. Etwas zu symmetrisch, nicht lebendig genug erscheint die Vorderpartie des Rosses, während das Stemmen der Hinterbeine durchaus nicht gelungen; trefflich hingegen und ganz Signorellisch erscheint der Rückenakt des einen Schergen, immerhin ein Bild, das den Naturalismus Niccolos deutlich zu machen vermag und deutlich zeigt, in welchem Masse die zeichnerischen Qualitäten durch diese neuen Berührungen gestiegen sind. — Die nächste Tafel, die Kreuzigung selbst, ist schwächer, wenn auch die Gruppierung ziemlich lebendig und die Gestalt des Reiters, der sich im Sattel hebt, um dem Schächer einen Schlag zu versetzen, recht anschaulich zeichnerisch gelungen ist; vorzüglich die Mohrengestalt, die das Ross des Hauptmanns zügelt, dieses jedoch ist ganz unmöglich gross und plump ausgefallen. Der Zug der den Waldweg hinaufziehenden Soldaten ist wohlgelungen. Eigentümlicherweise sind die Hügelketten bei der Kreuzigung selbst vollkommen unglaubhaft; die flachen Hügel gleichen schlecht aufgehäuften Sandhaufen und stehen auf dem schmalen Terrain hinter dem Kreuze Christi viel zu sehr auf einen Fleck zusammengedrängt, wohl in der Absicht, die Mitte möglichst

zu betonen. — Wenn auch die Nachtstimmung nur beabsichtigt und durch den Mond angedeutet, so ist doch auf jeden Fall in dem schmalen und noch von einem Felsen verengten landschaftlichen Durchblick eine ernste, ja düstere Stimmung in dem letzten Bildchen mit Joseph von Arimathia und S. Nikodemus auf dem Wege nach Golgatha gelungen und erfreut durch die schönen goldig braunroten Töne.

Aus S. Valentino bei Terni (jetzt in Palazzo Municipale von Terni) stammt ein Gonfalone, der Christus am Kreuze darstellt, mit dem hl. Franciscus und Bernhardin. Vor einem ganz breiten schwarzen Tuch hängt Christus in Lebensgrösse am Holzesstamm. Die Wirkung dieser durchaus realistischen Szene ist unglaublich modern. Vollkommen durchmodelliert ist der Akt Christi, der ganz magere Leib, die Kniescheiben der gebrochenen und nun gegeneinander gekehrten Beine, die Füsse, deren Zehen durch den Schmerz des eingeschlagenen Nagels angeschwollen, alles ist naturgetreu! Ein anatomischer Fehler ist wohl nicht zu übersehen, dass der Rippenbogen nach unten konkav statt konvex gebildet ist. — Es ist der Moment, in dem Christus als Mensch, von dem fürchterlichsten Schmerz überwältigt, sein irdisches Leben aushaucht, zur Darstellung gebracht. Eben brechen die Augen, deren Pupillen nicht mehr sichtbar sind, und der Mund stösst halb geöffnet den letzten leisen Schmerzensschrei aus. Wirr hängen die Haare in dieses abgehärmte, eingefallene, schmerzzerwühlte Angesicht, alle Göttlichkeit ist weggelassen, alles menschliche Leid spricht daraus zu uns. Der Körper ist mit den bezeichnenden grünlichen Schatten gegeben und hebt sich von dem so wirkungsvollen ganz schwarzen Hintergrund um so grausiger und erschütternder ab. Die nur in halber Figur sichtbare Gestalt des hl. Franciscus, den wir an dem Stigmatisationsmal der Rechten erkennen, ist ebenfalls menschlich tief empfunden; mit, von tiefstem Mitgefühl durchfurchtem Antlitz blickt er zu dem Kopfe Christi empor, während er, mit den Händen den Kreuzesstamm umfassend, seine Lippen auf die angeschwollenen Füsse presst. Links, nur bis zu den Knieen sichtbar, erscheint der hl. Bern-

hard, individualisiert aus allen Bernhardins Gestalten der früheren Werke; sein Schmerz ist verhalten und unwillkürlich wischt er sich etwas drastisch die Tränen mit einem Tuch in der Rechten von der Wange. Wohltuend und etwas von dem gewaltigen Druck, mit dem diese düstere Szene auf den Beschauer lastet, befreiend, wirken die beiden schönen lichten Landschaftsstreifen, die auf beiden Seiten der schwarzen Wand sichtbar werden. Links vom Beschauer ein Wiesenland mit schön gezeichnetem Baume, rechts umbrisches Hügelgelände. Als einziger Gonfalone Niccolos[56]) (was überhaupt bei Kirchen- und Bruderschaftsfahnen, die bei heiligen Handlungen in feierlicher Prozession herumgetragen werden, sonst nicht üblich ist) ist dieser von dem Meister bezeichnet und datiert.

Am unteren Rande der schwarzen Wand liest man:

OPVS NICHO
LAI . FVLGIN
ATIS . 1497.

Doch scheint mir die Inschrift übermalt, und ich glaube eher, dass diese erst später im stolzen Bewusstsein auf den Besitz dieses Meisterwerkes von einem Ordensbruder hingesetzt ward. Wie dem auch sei, das Werk ist unbestreitbar von eigener Hand Niccolos und gehört zu den schönsten Kruzifixen italienischer Malerei des Quattro-Cento. Aus demselben Jahre wie die Inschrift am unteren Rande des Bildes „OPVS NICOLAI. FVLGINATI. 1497" besagt, stammt ein schmales Bild, heute in der Galerie von Budapest (Nr. 82), wieder wie in dem Gonfalone von Terni, den hl. Bernardin darstellend, in prächtiger Renaissancepilasterumrahmung. Offenbar ist diese Tafel Fragment eines einstigen Triptychons. Der Heilige, in der vorzüglichen Charakterisierung und Zeichnung der Spätzeit Niccolos, steht in ganzer Gestalt ohne weitere Verbindung mit dem landschaftlichen Hintergrund den ganzen Vordergrund ausfüllend, monumental und dabei doch wieder naturalistisch vor uns. Der Kopf ist bis in das letzte dem des hl. Bernhard auf dem Gonfalone von Terni gleich, nur kann man hier die ganzen, feinen Kon-

turen des Gesichtes erkennen, da hier nicht wie auf jenem die eine Seite durch das Tuch überschnitten ist. Einfach und ohne viel Fältelung und Bauschung fällt die Kutte herab, vortrefflich gezeichnet treten die Füsse auf den Sandalen unten hervor. Im linken Arme hält der Heilige wieder das geöffnete Gebetbuch, auf dem der immer wiederkehrende Vers „Pater manifestavisti nomen tuum hominibus“ zu lesen ist. Mit der Rechten weist er auf seine Strahlensonne, in der das Monogramm I$\overline{\text{H}}$S (Jesus) deutlich sichtbar. Prachtvoll und wieder ganz als umbrisches Landschaftsporträt erscheint die Landschaft, die sich nach beiden Seiten und tief ins Bildinnere erstreckt. Eigenartig mutet es an, dass der Künstler so häufig das Porträt von demselben Augenpunkte aus zu geben suchte, so dass wir mit geringen Veränderungen dem gleichen auf dem Krönungsbild von S. Niccolo in Foligno, das so ziemlich zur gleichen Zeit entstand, wieder begegnen.

Das letzte Polyptichon und gleichzeitig das letzte von der eigenen Hand Niccolos vollendete Werk bringt das Jahr 1499. Es ist die grosse Altartafel von S. Michele in Bastia (heute noch an Ort und Stelle in dieser Kirche von Bastia nur wenige Meilen von Foligno entfernt). Die Mitteltafel zeigt die Madonna auf einer einfachen und in ihren schlichten Formen schönen Steinbank sitzend; die Maria ist ein einfaches und hier nicht einmal schönes, aber menschlich empfundenes Weib, das das kleine und realistisch wiedergegebene Kindlein mit beiden Händen fest und innig an sich presst; das Kind mit dem breiten, übergrossen Köpfchen sucht mit den kurzen Armen den Hals der Madonna zu umschliessen, links und rechts noch vor dem bunten Teppich, der über der Bank aufgehängt ist, steht je ein Engelpaar, das eine mit Mandoline und Tamburin, das andere in stummer Verehrung versunken. Genremässig verteilt liegen am vorderen Bildrand eine Schüssel mit Früchten, ein schöner Fruchtzweig und drei grüne Gurken; diese Genremomente, die auch Crivelli auf seinem schönen Verkündigungsbild der Londoner Galerie in gleicher Weise dargestellt hat, wirken äusserst naturgetreu, überhaupt hat diese Szene trotz der Glorienscheine

über dem Haupte der Maria und des Christkindes einen intimeren Charakter, gleichsam als ob der Meister in seinen letzten Jahren durch sein stetes getreues Schaffen im Dienste der Kirche nun diesen Darstellungen so sehr persönlich nahe gekommen, dass er den Wunsch fühlte, ein ganz einfaches intimes Bild von dieser so oft schon dargestellten und häufig repräsentativen Marienszene zu schaffen. Unter dieser Tafel lesen wir die Inschrift: HOPVS NICOLAI FVLGINATIS 1499. Links von der Mitteltafel in grosser ganzer Figur ist Erzengel Michael wieder im Kampfe mit dem Teufel, der wieder in äusserst phantastischer Erscheinung fast vollkommen überwunden auf dem Boden liegt, dargestellt. In Auffassung und Erscheinung bildet dieser hl. Michael nur eine Wiederholung des Erzengels auf dem Altar von S. Niccolo in Foligno, jedoch charakterisierter und kräftiger erscheint das Antlitz. Rechts S. Sebastian von zwei Pfeilen durchbohrt an eine Säule gebunden. Der Schmerzensausdruck mit dem offenen Mund ist schwach und auch der Akt wieder weniger durchgebildet, als ob es hier dem Meister überhaupt weniger auf genaue Durchführung angekommen wäre. Über der Mitteltafel ist ein grösserer Giebelaufsatz angebracht, in dem Gott Vater in der Mandorla, umgeben von einem schönen Cherubimkranz, zu sehen. Schön erscheint diese Gruppe in den spitzbogigen Raum hineinkomponiert. Rechts und links ebenfalls in Giebelaufsätzen Maria Annunciata und der Verkündigungsengel mit dem Lilienstengel, beide in Halbfiguren; in diesen beiden Gestalten hat Niccolo Idealgestalten gezeichnet, die in ihrer zarten Form gleichsam die Vorläufer der später so oft gerügten umbrischen Malweise bilden, die eben in schöner Form inhaltslose Gestalten in so übergrosser Zahl zu schaffen vermochte. (Ein in Bewegung, Komposition und selbst in Farbe an diesen erinnernder Verkündigungsengel befindet sich in dem Palazzo Municipale in Foligno von der Hand Lattanzios und von diesem bezeichnet.) Das schönste und beste bildet die mittlere Predellentafel: Christus von Maria und Johannes beweint, auf den beiden Seiten je zwei weinende Engel. Wieder schliesst Maria voll Verzweif-

lung Christus an sich, der ihr mit gebrochenem Blick im Arme hängt, wieder küsst Johannes die Linke Christi voll tiefsten Leides und hebt den Arm am Ellenbogen, wie in der Pietà auf dem Polyptichon von Gualdo Tadino, aber jeder Schmerzensausbruch erscheint gemildert, die ganze Szene sozusagen aus der Effektsphäre herausgehoben. — 28 Jahre der Entwicklung liegen dazwischen, und dies wird sichtbar auch in den vier klagenden schönen Engeln, die ehrlich und tief empfunden und plastisch wohl gelungen sind. Auf der rechten Tafel erscheinen Isaias und Daniel in Halbfiguren, auf dem folgenden Basenvorsprung Jeremias mit Inschrift, auf dem andern die vortreffliche Gestalt Michas, letztere beide wieder humorvolle Typen; auf der linken Predella König David mit einem Spruchband, auf dem zu lesen: „Eregit dominus Sion“ und neben ihm der Prophet Zacharias, ebenfalls mit Spruchband, dessen Inhalt nicht mehr lesbar ist. — Auf dem äussersten linken Basensvorprung steht eine Inschrift folgenden Wortlautes: Jesus questa cona la fatta fare la paternita di Dona . . . . . di Ser marino da Spello per ano di San angelo de la Bastia p . . . l'anima sua χp. (Christos) sua devotione.

Der gegenüberliegende Basenvorsprung ist leer. Während der ganze untere Teil des Rahmens mit seinen schönen Renaissancepilastern und Ornamenten alt ist, ist der obere Teil neu ergänzt, und zwar scheint ursprünglich der Aufsatz in Giebelform geendet zu haben, wie aus der jetzt künstlich gewölbten Abschlusslinie zu schliessen ist. Die Farben scheinen im Tympanon am frischesten, während S. Michael am meisten verdorben. Doch ist die Tafel nicht restauriert.

Bis durch Rossi die Testamentsakten zutage gefördert wurden, hatte man allgemein geglaubt und dieser Meinung Ausdruck verliehen, dass Niccolo das 16. Jahrhundert nicht mehr erlebt, sondern vor der Jahrhundertwende gestorben, mithin also dieses Werk sein letztes gewesen. Nun haben wir den Beweis, dass Niccolo erst 1502 gestorben, haben gleichzeitig eine feste Beglaubigung, dass er bis zu seinem Lebensende tätig gewesen und das einfache Altarbild für S. Bartho-

lomaeo di Marano zum grossen Teile eigenhändig gefertigt hat, da er doch sonst nicht so sehr darauf bestanden hätte, dass Lattanzio das Bild vollende und die festgesetzte Summe fordere.

Mit diesem Werke, das zwar nicht mehr eigenhändig signiert, doch durch diesen Testamentsakt so deutlich als Niccolos Arbeit beglaubigt ist, wollen wir die Zahl der vollkommen gesicherten Werke beschliessen und uns dem **zweiten Hauptteile** zuwenden, in dem auf Grund stilkritischer Untersuchung noch eine grosse Zahl von Werken Niccolo da Liberatore zuzuweisen ist.

Die Tafel in S. Bartholomaeo di Marano, in der von den herrlichsten Ölbaumpflanzungen umgebenen Klosterkirche vor den Toren Folignos, ist nicht sehr gross auf Holz in Tempera gemalt wie die meisten Werke Niccolos und in die Altarwand eingelassen. Zur Darstellung ist das grausige Martyrium S. Bartholomäus gebracht. Und grausig und realistisch bis zum äussersten ist die Szene geschildert; die Mitte und mit ihr alle Aufmerksamkeit beherrschend steht der bis auf ein Lendentuch nackte Heilige vor zwei die Vertikale stark betonenden Ölbäumen, an deren Stämme Sebastian gebunden, während deren Kronen sich über seinem Haupte vereinigen. Eben sind die beiden Schergen bei der entsetzlichen Arbeit, beide wohl voneinander unterschieden — der eine ist in aller Ruhe daran, mit dem Messer die Haut vom rechten Arme des Heiligen zu schinden, der Linke hingegen mit wildem Feuereifer, (und die blutrünstig glotzenden Augen verfolgen die schreckliche Handlung der Hände) das krumme Messer zwischen die Zähne nehmend die gelöste Haut vom Unterarme abzuziehen. Der Heilige, dessen Schmerzensausdruck mit dem offenstehenden Mund und den nach oben gerichteten Augen allzusehr an den Sebastian des Polyptychons von S. Michele della Bastia erinnert, ist als Akt gut modelliert, ebenso auch der linke Schärge mit dem Messer im Munde, der rechte erscheint in den Formen weniger plastisch.[57]) (Anm. 5.) Weit schwächer als diese Haupt-

gruppe sind die beiden Gruppen auf den Seiten, rechts zunächst der Führer mit mangelhaftem Ausdruck auf einem recht hölzernen Ross, hinter ihm seine Soldaten in gleichgültigen Stellungen mit brutal und roh gemalten Gesichtern, links die Gruppe der Zuschauer, die jedoch um nichts innerlicher im Ausdruck und Empfinden dargestellt ist, als die erstere, so dass auf den ersten Blick diese Teile des Bildes eine geringere und und gröbere Ausführung zeigen; ebenso scheint es mir mit dem Hintergrundsprospekt; diese Hintereinanderschiebung der Hügelketten scheint in ihrer ursprünglichen Anordnung wohl auf Niccolo selbst zurückzugehen; aber das Zusammendrängen der Massen, die durch ihre besondere Plumpheit auffallen und dem Raume die Luft benehmen, muss erst später vergröbert zur Ausführung gelangt sein. Das Werk ist nur an wenigen Stellen restauriert, sonst in den Farben ziemlich frisch erhalten, die Mittelszene, die unzweifelhaft Niccolo selbst gemalt und den einzigen interessanten Teil der Tafel ausmacht, zeigt wieder, wie er Naturtreue und Realismus als Hauptfaktoren seiner Kunst bis zum letzten Augenblick seines Schaffens beibehalten und hievon von der nun schon weit durch das umbrische Land verbreiteten und gerühmten Malweise Peruginos nicht abgebracht werden konnte. Ehrlichkeit der Empfindung, Ehrlichkeit im Studium der ihn umgebenden Natur, hingebungsvoller Fleiss in der Ausführung und ein in den meisten Werken hervortretender Sinn für Farbenharmonie mit kräftigem Hauptton im Gegensatz zu Benozzo Gozzoli, das waren die Grundzüge seines Wesens, denen er treu geblieben vom ersten bis zum letzten Zeitpunkte, und hier ruht auch der Vorzug seiner Werke, die trotz der Mängel seines Könnens, heute noch als Kunstwerke des Quattro-Cento ihre Anerkennung finden müssen.

III. Kapitel.

Die stilkritisch Niccolo zugewiesenen Werke.

Neben den datierten und signierten Werken gibt es eine Reihe von Tafeln und auch einzelne Fresken aus früher Zeit (auf die noch ganz besonders zurückzukommen ist), die unzweifelhaft Niccolos Hand verraten, und wie wir bei ihrer gesamten Besprechung sehen werden, gehört zu diesen manche von den trefflichsten Arbeiten. Allein auch bei diesen Werken wollen wir wieder möglichst die chronologische Reihenfolge einhalten und zur Einleitung dieses Kapitels müssen wir uns auf ein Dokument berufen, das in einer Jacobilliana von Foligno steht, in der, von der Hand des Durante Dorio zu lesen, dass er unter dem die ganze eine Wand ausfüllenden Fresko der Kreuzigung in der Capella di Pietro di Cola dalle Casse in S. Maria in Campis den Namen Niccolo in goldenen Buchstaben gelesen habe. (Anm. 6.) Aus der „cronaca des Ludovico Jacobilli“ von der Kirche und dem Kloster S. Maria in Campis (2. Kapitel [Foligno 1653] pag. II u. ff.) und dann (pag. 28—29) geht hervor, dass Pietro di Cola dalle Casse diese Kapelle 1452 errichten liess (diese Inschrift steht auch über der Eingangstüre) und dass sie zum grössten Teile, wie auch Crowe berichtet, von Mezzastris ausgemalt worden ist. (Für eine Mitarbeit Mattaeos di Gualdo scheint mir durchaus kein Grund vorzuliegen.) Die Altarwand hingegen schmückt nun das grosse Kreuzigungsfresko, das vielleicht von den anderen Werken der Kapelle durch mehr Grosszügigkeit, eine gewisse Monumentalität, aber schon verbunden mit starkem Naturalismus, absticht. Die Farben sind ganz verblasst. In der Mitte erscheint die grosse Gestalt, Christus am Kreuz, vier Engel in den Lüften, zu den Seiten Maria und S. Johannes Evangelista in verzweifeltem aber doch wieder zurückhaltendem Schmerzausdruck gegeben, ferner Magdalena am Kreuze knieend; es liegt in diesen Formen noch viel Hölzernheit der primitiveren Kunst, und der Ausdruck aller ist etwas verzerrt. An dem

einen Ende erblickt man das Bildnis eines Knieenden, wahrscheinlich des Stifters der Kapelle selbst, doch ist die Gestalt fast kaum zu erkennen. Im Gegensatz zu Crowe[58]) kann ich hier noch keinen rechten Einfluss Gozzolis erkennen, mir scheinen hier viel eher noch Vorbilder sienesischer Kunst nachzuklingen. (Richtig scheint es mir jedoch, dass in der Navicella an der linken Längswand von Mezzastris Giottos Mosaik von der Rettung Petri wiederzugeben versucht ist [ebenfalls in den Farben stark verblasst] und dass die Anleitung hiezu wohl von Gozzoli, der eben aus Rom gekommen, ausgegangen sein mag). Während Crowe die Mitarbeit Niccolos bei der Kapellenausmalung nur so nebenbei als möglich hinstellt, schreibt Adamo Rossi[59]) unerklärlicherweise alles, die Kreuzigung, die Rettung Petri vom Schiffbruch, die Verkündigung und alle Heiligen (S. Lucia und S. Helena [die übrigens sehr schön zart und gut erhalten sind], S. Christophoro, S. Lorenzo, S. Pietro, S. Apollonia und S. Bernardino) Niccolo zu, obwohl sie ganz und gar die Malweise und den Typus des Mezzastris zeigen. Selbst Falocci Pulignani[60]) verhält sich der Zuweisung der Kreuzigung an Niccolo etwas zweifelnd gegenüber; aber nach dem so frühen Berichte Dorios, der noch die goldenen Lettern mit Niccolos Namen gesehen, und vor allem aus der Komposition der Kreuzigung selbst, die in ihrer Unfreiheit doch schon eine absolut den übrigen Szenen überlegene dramatische Kraft zeigt, scheint Niccolos Arbeit anerkannt werden zu dürfen, wenn sich auch Broussolle[61]) ohne Gründe anzugeben, dagegen erklärt.

Zum Vergleich und gleichzeitig zur Bestätigung tragen noch andere Werke aus dieser ganz frühen Zeit bei. Und zwar ist es zunächst eine Tafel aus S. Francesco in Montefalco, die wohl den Charakter Niccolos erkennen lässt, jedoch eine gewisse Abhängigkeit von sienesischen Vorbildern (nach F. Mason Merkins von Taddeo di Bartolo) verrät. Es ist eine Kreuzigungstafel rechts am ersten Pfeiler vom Hochaltar, Christus roh in Holz geschnitten, auf den Seiten Maria und Johannes, welch letztere Gestalten ganz wenig verändert auf einem Kreuzigungsbilde einige Jahre später in der Domsakristei

von Foligno wiederkehren, am Kreuze knieend Magdalena auf der einen, S. Franciscus auf der anderen Seite, zwei weinende Engel über ihnen auf Wolken knieend. Alles ist ernst und feierlich, (äusserst schematisch das Haar der Magdalena gegeben). Das Werk erscheint wenig restauriert, Gesichter, Hände und Füsse unverändert belassen, und so sind es denn auch die vollkommen verzeichneten Füsse des hl. Franz, die vielleicht gegen eine Autorschaft Niccolos angeführt werden könnten, aber aus der schwierigen Auffassung der Füsse des Knieenden in ihrer mangelhaften Darstellung zu erklären sind. Die Gestalten an sich namentlich Maria und Johannes, deuten auf Niccolos eigene Hand, wenn auch bei ihnen äusserste Hölzernheit selbst in den Händen die ganz frühe Entstehung bezeugen.

Ferner sind die allmählich immer mehr zu Tage geförderten Fresken in der Kirche von S. Maria infra portas zu erwähnen. Hier sind es zwei Werke, zwei Fresken, die in ihrer Schönheit mit Recht als Niccolo gehörig bezeichnet werden. Das eine ist am linken Vierungspfeiler und stellt die grosse Gestalt des hl. Rochus dar, der auf die blutende Wunde am linken Schenkel weist. Auch hier ist das Hölzerne unverkennbar, die gedehnte Gestalt und die so langen Finger mahnen wieder an sienesische Muster, aber der von dem schönen Blondhaar umrahmte Kopf ist in seiner ganzen Schmalheit bereits der echte Typus der Art Niccolos und gleichsam der erste Vertreter der Reihe der lieblichen umbrischen Heiligen, wie sie auf dem Wege über Perugino ihre höchste Vollendung in Raphaels Gestalten erreicht haben. Das zweite: ein Kalvarienberg im rechten Seitenschiff; bei dieser Szene in typischer Form überrascht bereits die unverhältnismässig gute Zeichnung von Johannes und auch der Maria, die trotz der argen Beschädigung besonders schön in den Mantelfalten und Füssen des Johannes zu erkennen, vor allem aber wieder packt der tiefe Ernst der Auffassung; (ein nur wenige Schritte weiter aufgedecktes Fresko zeigt als eine ganz rohe plumpe Nachahmung dieses Kalvarienberges [nach Fallozzi Pulignani aus dem Jahre 1526] durch Vergleich, wie ersteres Fresko die Hand eines echten Künstlers

weist, wenn dieser auch noch in den Mängeln und Schwächen seiner Malerschule ganz befangen ist, während letzteres ohne feinere Qualität geradezu handwerksmässig hingesetzt ist).

In diese frühe Zeit, wenn auch schon nach dem Werke von Deruta entstanden, ungefähr um 1460 gehört eine verhältnismässig kleine Tafel aus der Konfraternität von S. Crispino in Assisi, jetzt in der Bibliotheca Pinacotheca des Municipio Nr. 69. Wieder ist es ein Kreuzigungsbild; Christus hängt in verhältnismässig ruhiger Haltung am Kreuze, nur der Ausdruck ist schmerzerfüllt, interessant sind die Darstellungen von Maria und Johannes, die ganz vorne am Bildrand rechts und links sitzen, der Hintergrund ist wie auf all den frühen Werken golden und zwei Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln fangen das Blut Christi in Kelchen auf. Die Farben sind verdorben und die Gewänder von Maria, Johannes und den Engeln übermalt, die Gestalt Christi und auch die Köpfe der Maria, des Johannes und der Engel sind unverändert geblieben. Die anatomische Durchbildung des Aktes ist kaum zu erkennen, vorzüglich hingegen der stille Schmerzensausdruck der Maria und sehr schön in der Zeichnung die gefalteten Hände. Die Engelköpfe gleichen ganz denen auf dem Altarbild von Deruta und zeigen ebenso deutlich hier wie dort in den rosigen Farben und schematischen blonden Ringellocken die Schule Gozzolis.

Nur ganz kurze Zeit später dürfte die recht bekannte und ganz unbestrittene Kreuzigung Christi, für die Konfraternität der Misericordia bestimmt, jetzt in der Domsakristei in Foligno aufgestellt, entstanden sein. Wieder ist es ein holzgeschnittener Christus, der an die Tafel angeheftet ist, auf welcher vor einer in gelbbräunlichem Tone gehaltenen Felslandschaft die schlanken Gestalten von Maria und Johannes zu sehen sind. Unter dem plastischen Christus, dessen Kreuz bereits wieder gemalt und auf einem gemalten Blocke aufsteht, ruht ein Totenschädel (des Adam) anatomisch wohlgelungen, ja so richtig namentlich im Nasenbein und der abgeflachten Schädeldecke, dass sich einem der Gedanke aufdrängt, dieser Schädel müsse nach der Natur gezeichnet sein. Die Maria ist in Aus-

druck und Bewegung noch recht konventionell, wenn auch die Kopfform, Nase und auch die Form der Hände als durchaus niccolaisch zu bezeichnen sind. Der Johannes ist die weit bessere, fortgeschrittenere Figur, wenn auch die Verzerrung der Gesichtszüge mit dem typisch zur Seite geneigten Kopf nicht ästhetisch erfreulich wirkt. In dieser Verzerrung und den fest ineinander verschlungenen Fingern ist der Schmerzensausdruck möglichst eindringlich zu geben versucht, aber das Hyperrealistische in der Auffassung, wie es die Kenntnis der Venezianerwerke, namentlich Crivellis mit sich gebracht hat, fehlt hier noch, und deutlich geht dieser Johannes auf Vorbilder Bennozzo Gozzolis zurück. Noch ganz konstruiert hinter die noch ziemlich flächenhaften Gestalten hingemalt, ohne jegliche Perspektive erscheint die Landschaft. Diese felsartig abgestuften Plateaus, die gleichsam die Verbindung mit den ferneren kegelartigen Hügeln bilden sollen, wirken besonders primitiv, ebenso wie die vereinzelten Zypressen ganz im Hintergrunde auf den beiden Seiten des in Windungen emporsteigenden Weges. Hier werden die Versuche sichtbar, wie Niccolo die bei Gozzoli gesehene etwas steife und recht konstruierte Landschaftsbildung nachzuahmen beginnt, während er bald darauf in den Predellentafeln des Dombildes von Assisi seinen Lehrmeister bereits erreicht, um in noch späteren Werken von dem weit grösseren Meister auf diesem Gebiete Piero della Francesca (wenn auch nur indirekt) fortgebildet, weit grösseres als Gozzoli zu schaffen und in dieser Beziehung Fruchtbringendes für die umbrische Landschaftsmalerei zu leisten (Anm. 7).

Während des Aufenthalts in Assisi, als er daselbst die grosse Altartafel von S. Rufino schuf, mag die Konfraternität von S. Crispino mit jenem nur wenige Jahre früher bestellten Kreuzigungsbilde wohl zufrieden, nun auch einen Gonfalone, eine Bruderschaftsfahne, bestellt haben, heute ebenso wie die Kreuzigungstafel in der Bibliotheca Pinacotheca von Assisi Nr. 70. Der Gonfalone ist wie die meisten auf beiden Seiten bemalt und zeigt auf der einen Seite eine grosse Madonna della misericordia mit dem schmalen ovalen Marientypus Niccolos,

ernst und feierlich, die Hände schmal und lang, vor ihr zu den beiden Seiten S. Franciscus und S. Clara, die eine grosse Zahl Knieender selbst knieend dem Schutze der Madonna empfehlen. Zwei Engel setzen dieser die Krone aufs Haupt, während ein Kranz von sechs Cherubimköpfen mit den zweifachen roten Flügeln hinter dem Mantel der Madonna hervorlugen. Diese Seite des Gonfalone ist vielfach übermalt, nur das Gewand und Gesicht der Madonna und die kleinen Cherubim sind unverändert. Ganz neu gemalt erscheinen die kleinen Betergestalten und weisen in der Formengebung auf Restaurierung einer viel späteren Zeit. Die andere Seite des Gonfalone ist in mehrere Felder geteilt, im oberen Teile sieht man drei Heilige, von denen der mittlere S. Biagio Vescovo auf einem schönen gotischen Thronsessel sitzt, der jedoch bereits gewisse Renaissanceornamente zeigt, links S. Rufino, rechts S. Vittorino, beide vollkommen diesen Gestalten auf dem Dombilde von Assisi gleichend, im unteren Teile sind zwei Szenen aus dem Leben S. Biagios zur Darstellung gelangt. Das ganze ist nicht restauriert und die Farbe zum grossen Teile ganz heruntergegangen, so dass man die Umrisszeichnung deutlich zu sehen vermag; zeichnerisch wohlgelungen erscheinen dabei die Typen der beiden Henkersknechte, namentlich des einen links, bei dem noch die bräunliche Untermalung erhalten ist. Das beste des ganzen Gonfalone ist die sitzende Gestalt des S. Biagio, der wohl eine Vorstufe bildet für den sitzenden S. Gregorius auf dem Gonfalone in Karlsruhe.

Ungefähr gleichzeitig scheint wieder ein Gonfalone für Deruta[62]) für die Konfraternität von S. Antonio, jetzt in der Pinacotheca von Deruta, entstanden zu sein, wieder auf beiden Seiten bemalt. Es ist dies eine grobe Arbeit des Meisters, verrät aber nicht (wie Dr. Briganti, Augusta Perusia Anno II, 1907 meint) Schülerhand. Die eine Seite zeigt im unteren Hauptfelde S. Antonius von Padua auf einfachem Throne sitzend (die roten und weissen Farben dieses Thronsessels kehren viel später auf dem Bild von Cannara wieder), die Rechte hat er segnend erhoben, die Linke hält den reich gezierten Bischofs-

stab, zwei Engel mit weitgeöffneten Flügeln setzen ihm die Mitra aufs Haupt, zu Füssen des Heiligen liegen in kleinen Figuren männliche und weibliche Beter, gesondert in weissen Kutten von der Genossenschaft der Geissler (bei den männlichen sind Löcher auf dem Rücken der Kutten angebracht, durch die man vom Peitschen blutende Wunden sieht); ein winziges Schwein (als Symbol) hebt die Schnauze weit geöffnet zum Heiligen empor, ein Moment, das schon die eigenartige Mischung von Humor und Innigkeit bei Niccolo verrät. Die in Vorderansicht gegebene Gestalt mit den noch ganz schematischen Falten wirkt äusserst altertümlich und auch der Gesichtsausdruck ist noch recht wenig individualisiert. Bei den beiden Engeln fällt eine gewisse Verwandtschaft mit den Engeln Bartholomaeo da Tammasos auf. Das schwarze Gewand S. Antonius ist grossenteils übermalt. Die Szenen sind alle auf Goldgrund. Über dieser Szene sehen wir eine Kreuzigung, ganz und gar der kleinen Kreuzigungstafel von Assissi gleichend. Maria und Johannes im Vordergrunde sitzend, die beiden Engel, das Blut Christi in Kelchen auffangend, und die Landschaft, die mit den eigentümlichen Erderhöhungen und dem Einzelbaum noch geradezu giottesk in ihrer Primitivität anmutet, all' dies geht auf Gozzolis Schule zurück. Die Kreuzigung ist übrigens vollkommen verdorben. Die andere Seite zeigt im Unterfelde vor einem reich gemusterten Vorhang, den zwei Gozzolische Engel halten, S. Bernardin, eine unverkennbare Abwandlung des Typus, den Gozzoli im Werke von San Francesco in Montefalco geschaffen, und S. Ägidius, ebenfalls recht typisch und besonders schwach in der Zeichnung. S. Bernardin hält ein Buch in Händen, auf dem man deutlich die Worte zu lesen vermag: Pater manifestas nomen tuum hominib. (Pater manifestavisti nomen tuum hominibus.) Darüber ist eine Geisselungsszene dargestellt. In einem Raum mit gotischen Fenstern ist Christus, dessen übertrieben muskulöser und übergrosser Leib recht unnatürlich wirkt, an eine Säule gebunden, während zwei abstossend hässliche Schergen die Geisselung vornehmen. Zwei andere schauderhafte Gestalten, ebenfalls Schergen, sehen

sitzend dem Schauspiele zu. Das ganze ist äusserst roh gegeben und erscheint geradezu karrikaturenhaft; aber dieser hässliche Realismus entbehrt nicht mancher schon guter Momente, wie etwa das Sitzen des einen Schergen zeigt, namentlich wie er, dabei aufgestützt mit dem Körper und den Kopf gewendet, sich die Szene ansieht oder wie der andere sich an dem an die Säulen gestemmten Fusse die Riemen zum Peitschen aufs neue zurechtmacht.

Doch wenden wir uns nun dem nächsten Werke zu. Das Jahr 1466 bringt neuerdings einen Gonfalone in Tempera auf Leinwand gemalt. Dieser ist datiert und trägt am unteren Rande die Inschrift: SOCIETAS ANVNTIATAE FECIT FIERI.HOC OPVS A. D. MCCCCLXVI. Einst also von der Bruderschaft der Sanctissima Annunciata für S. Maria Nuova in Perugia bestellt, hängt die Fahne heute in der Galeria Vanuzzi (Saal 9 Nr. 10), von sämtlichen Forschern italienischer Kunst, von Rumohr,[63]) Crowe,[64]) Lermolieff,[65]) Passavant,[66]) Rizzi[67]) bis zu Broussolle[68]) Niccolo da Liberatore unbestritten zugewiesen, ist es auch eine sehr schöne und unverkennbare Arbeit seiner Hand, jedoch noch aus der ersten Periode. In Tempera ist im Hauptfelde die Verkündigungsszene mit lebensgrossen Gestalten der Maria und des Erzengels Gabriel zur Darstellung gebracht. Maria kniet sittsam und in sich gekehrt am Betstuhl, der Mantel ist vom Kopf herabgefallen und lässt das flache über den Nacken herabfallende Blondhaar frei (die Gewohnheit dieser ersten Periode). Der Erzengel Gabriel, ebenfalls im Ausdruck durchaus ruhig, die Arme über der Brust gekreuzt, den Lilienstengel unter dem Arm, nähert sich voll Verehrung der Madonna von links und noch sind seine Flügel vom Fluge weit geöffnet. Diese Gestalt ist besonders reizvoll mit dem schön gelockten, von einem Scharlachband gehaltenen, blonden Haare. Die Szene schliesst im Hintergrund eine breite Mauer mit einem Fries mit schönen Renaissancegirlanden ab und dahinter ragen einzelne Zypressen hervor, während niedrige Blumenvasen die Mauer selbst beleben. Links im Hintergrunde, wo diese aufhört, werden zwei liebliche Engel sichtbar, die vor einem Öl-

baume stehen. Der Teppich, der die durchaus geschnitzte Betbank der Madonna schmückt, hat ein reiches Muster in Rot und Gold und trägt in seinen leuchtenden Farben zur Hebung der Farbenwirkung bei. In ganz kleinen Dimensionen nimmt eine grosse Gruppe Knieender, Männer und Frauen, unter ihnen drei Kardinäle, den Vordergrund ein, diese alle von zwei etwas grösseren knieenden Heiligen, offenbar S. Dominicus und S. Clara, der Madonna empfohlen. Die obere Szene zeigt Gott Vater, umgeben von musizierenden Engeln, die alle in stiller Verehrung grappiert sind. Bezeichnend für Niccolo sind wieder die vier roten Flügel der Engel. In Typus, Auffassung bis herab zur Haarbehandlung bilden letztere wieder einen deutlichen Beweis dafür, welchen Einfluss Gozzolis Vorbild damals noch auf Niccolo genommen.

Aus etwas späterer Zeit stammen zwei Werke, die sich jetzt beide in Rom befinden, das eine ist ein grosses Triptychon, das andere besteht aus fünf grösseren Teilen ohne Unterbau und ohne Aufsatz. Das erstere stammt aus S. Venanzio in Camerino und hat jetzt seine Stelle in der neuen vatikanischen Galerie, wo es durch seine glänzend erhaltene Farbenfrische die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Die Mitteltafel zeigt wieder die Kreuzigung mit Maria, Johannes und Magdalena. Der Akt Christi ist hier im Oberkörper besser durchgebildet, das Haupt majestätischer und weniger schmerzgebrochen, doch ebenfalls etwas vornüber zur Seite geneigt. Maria und Johannes haben den spitzeren Gesichtstypus, und der Schmerzausdruck ist bei Johannes noch um einige Grade mehr bereits ins fratzenhafte gesteigert, diesmal ist der Kreuzesstamm erhöht und dadurch die am Kreuz knieende Magdalena nicht hingeworfen, sondern nur kniend, mit den Lippen die Füsse des Gekreuzigten berührend, dargestellt, in naturalistisch feiner Beobachtung die Arme ausgestreckt und weit nach hinten gebogen. Diese Gestalt in ihrem modischen carminrot leuchtenden Gewande, bei dem an den Ärmeln und den Hüften unter feiner Verschnürung weisses Linnen hervortritt, mit ihrem rotgoldglänzenden Haar und den drei Tränenperlen, die ihr über die Wangen laufen,

ist die erste und wohl neben der Frau auf dem Bilde im Palazzo Colonna auch die einzige Erscheinung unter den Frauen, die Niccolo geschaffen, die in ihrem Schmerze als lieblicher Typus der Mode jener Zeit, wie etwa die Frauen Ghirlandajos, auch durch ihre Farbenpracht unser Auge erfreuen. Zwei Engel, auf Wolken knieend, fangen wieder das Blut Christi in Kelchen auf. Das Schönste, gleichzeitig Tiefempfundenste dieser Mitteltafel bilden die beiden vom Himmel herab stürmenden Engel, beide mit fliegendem Haar und fliegenden Gewändern, der eine reisst sich in wilder Verzweiflung das Hemd von der Brust mit aufwärts gerichtetem Blick, der andere hebt die Arme voll tiefsten Schmerzes in die Höhe und hat nur Augen für die entsetzliche Szene unter ihm. Der Ausdruck ist ergreifend, die Auffassung so kraftvoll dramatisch, wie wir es selten in dieser Zeit antreffen, und hiebei gelingt es dem Meister, die so schwierige Verkürzung, die er ja als erster überhaupt in der umbrischen Kunst versuchte, verhältnismässig gut, wenn auch der Schwung der Gewänder noch etwas schematisch gelegt erscheint. Die Landschaft, die als Hintergrundsprospekt noch ohne Verbindung und auch ohne perspektivische Gesetzmässigkeit erscheint, weitet sich doch nach hinten zu, weist da und dort zumindest Stimmungsmomente auf, wenn auch nicht direkt porträtartige Züge aus der umbrischen Landschaft, während aber doch die felsenummauerte Stadt am Fluss und die fern hinziehenden Hügelketten an Foligno erinnern und man trotz des goldenen altertümlichen Himmels das stark naturalistische Wollen des Künstlers fühlt. Unter der so reich geschnitzten oberen Umrahmung und zwischen der eigentlichen Kreuzigungsszene ist noch gleichsam ein „schmaler Himmelsstreifen“ eingelassen, aus dem ein ganzer Zug klagender Engel weinend und betend nach unten blickt. Neun Engel sind es, alle verschieden in Ausdruck, Bewegung und Farbe. Der mittlere in harmonischer Ruhe trotz des Schmerzensausdrucks im Antlitz, der links neben ihm wischt sich mit einem grossen Tuch die Tränen aus dem Auge, während andere voll Entsetzen über das Bild, das sich vor

ihren Augen auftut, die Hände vor dieselben halten, noch andere wie gebannt hinabblicken, sie alle haben aber Niccolos Eigentümlichkeit und stehen schon ganz ferne von Gozzolis Gestalten, sie sind bereits die Typen der lieblichen umbrischen Engel, denen wir später in der Kunst immer wieder begegnen. Die Seitentafeln zeigen links vom Beschauer im Hauptfelde die Heiligen Petrus im Papstgewand mit dem Schlüssel in der Rechten, dem Kreuzesstab in der Linken, die Tiara auf dem Haupte, und S. Venanzio, den Schutzpatron von Camerino, einen Jüngling in modischem Kostüm, in der Rechten die Fahne, in der Linken das kleine Stadtmodell gestemmt; und aus dem Stemmen, den geschwellten Muskeln an der linken Hand und auch dem straff gespannten linken Fusse scheint geradezu eine Arbeit nach dem Modell unzweifelhaft. Über diesen ist in der Lünette in einem Lorbeerkranz der Prophet Jesaias, wieder ein kleines wohlgelungenes Porträt, dargestellt, um ihn drei liebliche Cherubim mit roten Flügeln, unter ihm zwischen den beiden gotischen Spitzbogen noch ein Lockenköpfchen hervorlugend. Rechts sehen wir dann im Nebenfelde Johannes den Täufer und S. Porfirio, letzterer recht fein charakterisiert, ersterer zeichnerisch namentlich an der nackten Halspartie mit grosser Sorgfalt, wenn auch übertrieben modelliert. Über diesen wieder in einem Kranze der König David mit der Krone auf dem Haupte, umgeben von drei Cherubim. Alle sechs aber sind wieder verschieden untereinander in Ausdruck und Bewegung, jedoch alle gleich lieblich und voll Anmut, ein trefflicher Beweis für die Weiterentwicklung Niccolos und seine reiche selbständige Phantasie (Anm. 8).

Das zweite Werk ungefähr aus gleicher Zeit befindet sich im Palazzo Corsini, 1894 aus der Sammlung des Monte di Pietà (Versatzhaus) angekauft. Es zeigt auf Holz gemalt in grossem Mittelfelde die Madonna auf einem schönen einfachen Renaissancethrone sitzend, mit besorgtem Blick, mit zarten feinen Händen das auf ihrem Schosse stehende, mit einem kleinen Linnen bekleidete Christkind haltend, dieses, das in lebhafter Bewegung zu geben versucht, aber mit dem plumpen Kopf, den

hässlich gescheitelten Ringellocken, und dem noch sehr plumpen Körper nur recht geringen Fortschritt gegen das Christkind auf dem Mailänder Bilde verrät, gehört noch unzweifelhaft in die 60er Jahre. Die Madonna ist schön und innig, der Mantel bereits ganz über das Haar gezogen, so dass nur das weiss gefältelte Linnen darunter hervorkommt, das Gewand wie in so vielen Werken Niccolos bei den Madonnengestalten ist rot, der Mantel dunkelgrün. Links vom Beschauer erscheint Johannes der Täufer, die nackten Beine und Füsse sind vortrefflich anatomisch durchgebildet, sonst ist der Ausdruck typisch. Neben ihm steht S. Franciscus, rechts S. Hieronymus im echten Kardinalsgewande, wie Niccolo es offenbar bei den Vivarinis in den Marken häufig gesehen, zu Füssen der kleine Löwe, auf den Hinterbeinen stehend, mit weit geöffnetem Rachen, wohl nach irgend einer guten Plastik geschaffen (ganz vortrefflich gelungen, wenn man diesen Löwen etwa mit einem auf den Werken des gleichzeitigen Perugiaer Künstlers Buonfigli vergleicht). Der Heilige selbst wieder ist eine recht eigentümliche Schöpfung Niccolos, äusserst naturalistisch sind die das Evangelium haltenden Hände, namentlich die stark belastete Linke, während das in dem Buche lesende Antlitz mit dem Augenglas auf der Nase recht humorvoll wirkt. Neben diesen erscheint noch die hl. Clara im Nonnengewand, jedoch wenig individualisiert. Es ist dies der ernste schöne Typus Niccolos. Alle Gestalten stehen auf blumigem Rasen und der Hintergrund ist dunkel, nicht mehr golden, wodurch die Gestalten plastisch klarer hervortreten. Über dem Zwickel je zweier Spitzbogen ist ein Cherubimköpfchen mit Blondlocken und roten Flügeln angebracht, sechs im ganzen. Das Werk ist nicht restauriert und in den Farben noch wohl erhalten.

Erst um den Abschluss der zweiten Periode haben wir wieder ein Altarwerk, das unzweifelhaft Niccolos Hand zeigt, wenn auch nicht in all seinen Teilen. Es ist das Altarbild von Cannara, das 1482 datiert ist, also kurz nach dem grossen Polyptychon von Nocera Umbra entstanden. Das Werk be-

findet sich heute noch auf dem Altar von S. Giovanni Battista in Cannara. Es zeigt in der Mitte die Madonna auf einem einfachen schönen Renaissancethronsessel in Weiss und Rot; das Rot als marmorierte Fläche in den weissen Marmor eingelassen. Die Madonna gehört unzweifelhaft zu den schönsten, lieblichsten aus Niccolos Pinsel. Sie ist zart und fein und die schlanken Finger der Rechten halten ein kleines Gebetbuch, während sie mit der Linken das ganz nackte, auf ihrem Schoss sitzende Christkind hält. Wenn auch das Gewand und der Mantel, der wieder das ganze Haupt bedeckt, zeitlos anmutet, so wirkt die Maria doch trotz des innerlichen in die Ferne schweifenden Blickes porträthaft, irdisch und unendlich lieblich zugleich, das Christkind, das mit der winzigen Rechten segnet, während die Linke ein leeres Schriftband hält, ist ganz dem Typus dieser zweiten Periode entsprechend. Reizend erscheint das längliche Köpfchen mit dem spärlichen Haarwuchs und dem kleinen etwas zugespitzten Mündchen, auch der Oberkörper und die Ärmchen sind gut, das linke Bein hingegen ist etwas verzeichnet. Zu beiden Seiten im gleichen Raume, ohne Trennung durch Säulenumrahmung, sind die Heiligen Johannes der Täufer, mit dem Finger auf das Christkind weisend, und Sebastian dargestellt, beide ganz in dem Schema dieser so oft von Niccolo gebildeten Heiligen, aber die Malweise ist trockener, leerer als dies in dieser Zeit bei Niccolo der Fall ist, so dass die Meinung, es hätten hier wohl Schülerhände mitgeholfen, durchaus berechtigt erscheint. Wahrscheinlich wäre es dann, dass Niccolos Sohn Lattanzio, der damals sogar schon Ratsherr gewesen, dem Vater hier mitgeholfen. Die Tafel ist wieder altertümlich auf Goldgrund gemalt, wenn auch einzelne Motive aus einer Landschaft, wie der schöne Baum am Rande des Bildes neben Johannes, ziemlich fortgeschritten erscheint. Am unteren Rande des Bildes ist die Inschrift zu lesen: HOC OPVS FECIT FIERI MARINUS ET MASIOLA. VSOR : EIUS DE CANNARIO 1482. Die Farben sind stark verblasst, nur das liebliche Antlitz der Madonna und das Christkind ist noch wohl erhalten, hier aber erscheint auch die Arbeit unzweifelhaft eigenhändig.

Aus der letzten Periode stammen noch einige unsignierte und undatierte Werke, die in den stilistischen Merkmalen Niccolos Malweise erkennen lassen, und zu seinen schönsten Werken zählen. Die Reihenfolge lässt sich bei den drei Tafeln nicht entscheiden, alle drei sind, wie gesagt, in der reifsten Zeit, zu Beginn der 90er Jahre, also etwa in der Zeit des grossen Polyptychons von S. Niccolo in Foligno, entstanden.

Als erstes will ich nun gleich das, ebenfalls in S. Niccolo befindliche Altarbild der Krönung Mariä, in einer der Familie Ruspoli aus Camerino gehörigen Kapelle des hl. Antonius von Padua, besprechen. In einem ernsten einfachen Renaissancerahmen, an den Seiten von zwei mit Ornamenten eingelegten Pilastern mit korinthischem Kapitäl eingefasst, wirkt dieses Bild als Meisterwerk umbrischer Kunst, gleichsam auch als Schlussstein der Entwicklung dieser, noch so ganz im Gotischen beginnenden Künstlerpersönlichkeit, die nun zum Schlusse der langen Künstlerfahrt endlich ganz und gar in der Renaissancekultur aufgegangen erscheint. Im Vordergrunde links vom Beschauer sehen wir den hl. Antonius von Padua, den Krückstock im rechten Arme haltend, mit der Linken beschattet er sich die Augen, die, aufwärts gerichtet, die leuchtenden Strahlen aber nicht zu ertragen vermögen, welche die wundersame Erscheinung über ihm im Himmelsraume herabsendet. Rechts erhebt S. Bernardin knieend voll inbrünstiger Verehrung Haupt und Hände gegen das Wunder, das er erschaut. Mit diesen beiden Heiligen und durch sie wird unser Blick aufwärts geleitet und wir sehen als die eigentliche Hauptszene die Krönung Mariä. In einem doppelten Seraphenkranze sitzt Christus als Himmelskönig, mit der Krone auf dem Haupte, etwas erhöht, die Rechte hat er segnend erhoben, während er mit der Linken der demütig zu seinen Füssen knieenden Madonna die Krone aufs Haupt setzt; diese beiden Gestalten sind ebenfalls überaus ernst und edel im Ausdruck sowie in der Linienführung. Das schönste an dem ganzen und gleichzeitig das lieblichste Phantasiestück von Niccolos Hand ist unbestreitbar der doppelte Seraphenkranz, der wie Brousolle[69]) ganz richtig sagt,

den naivsten, eigenartigsten und lieblichsten Traum von Engelscharen verwirklicht. Es sind ungefähr 20. Der innere Kranz besteht aus den ganz jungen, die denn auch noch fast gar nicht individuell verschieden erscheinen, hell, fast farblos gemalt, belebte Wolken gleichsam, der äussere Kranz zeigt die grösseren, und hier sind sie alle verschieden in Ausdruck und Bewegung, aber alle diese Lockenköpfchen, die einen braun, die andern goldblond, sehen mit äusserster Spannung, manche wieder unter ihnen nur von Neugier erfüllt, manche im stillen Gebet, der Szene zu, der sie beiwohnen dürfen. Und trotz der zarten Innigkeit, mit der dieses ganze Wunder vorgetragen ist, können wir doch wieder in manchem Moment die treffliche und einfache Naturbeobachtung Niccolos erkennen. Den grössten Fortschritt allem früheren gegenüber bedeutet aber das Landschaftsbild, das sich unter dieser Szene weit und vor allem luftig tief ins Bildinnere hinein in trefflicher Perspektive erstreckt. In Windungen zieht sich der Weg landeinwärts bei einem bewaldeten Hügelvorsprung sich teilend; dieser Mittelgrund ist reich und dramatisch belebt, denn rechts wird ein Reiter in voller Rüstung von einem drachenartigen Tiere angegriffen, hoch bäumt sich das Ross und in kühner Wendung sucht der Reiter eben mit dem gezückten Schwerte dem zum Sprung bereiten Tier den Todesstoss zu versetzen, ein Trupp Bewaffneter eilt im Laufschritt dem Reiter zu Hilfe, während ein Hirt auf einem Meilenstein sitzend, umgeben von seiner Lämmerherde, ruhig dem Kampfe zusieht. Diese Szene wirkt in der dramatischen Kraft durchaus signorellisch und, durch die Söldnerschar wohl verbunden, schliesst sich nun der Hintergrund an mit einem breiten Flussbette, das sich bei der wohlummauerten Stadt am Fusse des Berges weitet und verzweigt und, welches kleine Segelschiffe beleben. Wieder ist hier unzweifelhaft mit der Stadt ein Porträt von Foligno versucht; all diese Hügelketten mit den grünen Tälern dazwischen sind echtes umbrisches Land, selbst jener kleine Bau, etwas über der Stadt gelegen, scheint porträtgetreu; es ist dies wohl das Kloster von S. Marano, welches so erhöht auf Foligno herab-

blickt. Wie köstlich zart und geschmackvoll ist nun die ganze Tafel durch die predellenartige Basis abgeschlossen! Es sind drei Medaillons, zwischen ihnen stehen breite, wohlgeformte Vasen, von denen sich reiche schwere Renaissancefruchtgehänge zu den Medaillons ziehen. Das mittlere zeigt den von dem Grab auferstandenen Christus, das Antlitz noch von Leid erfüllt, die Arme in Resignation geöffnet, die Haare lang herabhängend und der Akt trefflich modelliert, die beiden andern Medaillons enthalten Maria und Johannes in tiefstem Schmerzausdruck. An beiden Enden stehen je zwei ganz entzückende Putten, zwei Wappen haltend, die wieder die so leichte Hand des Meisters verraten und in ihren schalkhaften, reizenden Stellungen von Lucca della Robbia nicht lieblicher hätten geschaffen werden können. Die Farben sind vollkommen frisch erhalten.

Das zweite Bild dieser Zeit ist ein ganz eigenartiges Werk in der Galerie des Prinzipe Colonna in Rom; es ist eine Madonna del Socorso (Pal. Colonna Nr. 39). Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier wieder um einen Gonfalone, doch kennen wir die Provenienz nicht; die Tafel ist auf Leinwand in Tempera gemalt. Wieder sehen wir in ganz gleicher Anordnung wie auf der Krönung von S. Niccolo im unteren Hauptteile eine Szene (hier gerade die wichtigste) und durch das Hinaufblicken der einen Gestalt (der Frau in diesem Falle) wie dort durch S. Antonius und Bernardinus wird auch unser Blick aufwärts geführt, wo wieder in der gleichen Anordnung wie auf jener Tafel eine Erscheinung den ganzen oberen Teil ausfüllt. Im unteren Teile spielt sich eine äusserst dramatische Szene ab, die mit allem Realismus und gleichzeitig aller Phantasie Niccolos ausgestattet, in einzelnen Stücken nicht einer gewissen Komik für uns entbehrt. Auf einer breiten, in das Bildinnere tief hineingestellten massiven Holzwiege, die mit roter faltiger Decke überzogen ist, liegt ein Kindlein, das aber eigentlich nicht mehr recht auf der Wiege zu liegen scheint, denn links wird es mit aller Gewalt am linken Ärmchen von einer eigenartigen ganz phantastisch aussehenden Gestalt weggerissen, während die an der anderen Seite der

Wiege knieende Mutter des Knäbleins mit der Rechten das linke Beinchen festhält und so das Kind gegen den Raub durch den Teufel zu schützen sucht. Durch dieses beiderseitige Zerren noch überdies auf der einen (linken) Seite des Kindes erscheint die Situation trotz der guten Durchführung etwas unbeholfen und komisch. Der rundliche Körper des Kindes, der nur durch das Zerren gedehnt erscheint, ist namentlich in den strampelnden, dicke Falten weisenden Beinchen gut gelungen. Wie der Meister aber aus der Natur auf das Eifrigste bis in das kleinste Detail immer wieder gelernt hat und das Alltäglichste mit Freude verwertet, zeigt das rechte Füsschen des Kindes, das im Schmerz die Zehen hebt, und, soweit es kann, die grosse von der zweiten Zehe spreizt. Das vor Schmerz schreiende Kindlein zeigt den gleichen Kopf mit dem spärlichen Haar wie auf dem Altare von S. Michele della Bastia, der allerdings etwas später fällt, vortrefflich ist übrigens die Ohrmuschel gebildet. Der Ausdruck ist nicht besonders deutlich herausgekommen; wohlgelungen und vorzüglich plastisch ist die Gestalt der Mutter, die zur Madonna verzweifelt um Hilfe schreit; sehnsüchtig sind die Augen aufwärts gerichtet, während zwei dicke Thränen über ihre Wangen fliessen; die auf das Kind weisende Linke ist etwas verzeichnet, während die Rechte in ihrem Festpacken bis in die Adern gut gegeben erscheint. Sie trägt das modische Zeitkostüm mit dem schön verschnürten Mieder und dem feingefälteten Linnen als Kopfputz, unter dem das Ohr hervorlugt. Der Teufel ist die phantastische Gestalt, der wir bereits im Kampfe S. Michaels auf dem grossen Polyptychon von S. Niccolo begegnet sind, hier ist die ganz gleiche Erscheinung, nur vergrössert und dadurch mehr in allen Details in die Augen springend, wiedergegeben. Er hat den Rachen eines ganz phantastischen Drachens, eine furchtbar gezähnte Fresse, und aus dem Rachen sprüht Feuer, der Körper ist ganz behaart, Arme und Beine tragen furchtbare Krallen, und die des linken Vorderarmes sind so gewalttätig in das Ärmchen des Kindes eingekrampft, dass das Blut bereits aus den Wunden fliesst. Die Hinterbeine wirken

wie die Beine eines Raubvogels, (ja bis zu der, nach hinten gerichteten höher angesetzten Kralle). Er trägt ganz ornamental wirkende Flügel aus zwei Bündeln von Pfeilen gebildet. Zur Ausfüllung des Vordergrundes liegt auf dem einfach quadratisch gestellten Steinfliess zusammengerollte Wäsche; vorzüglich ist auch der schneeweiss überzogene Polster auf der Wiege gelungen, bei dem aus dem Überzug das Futter hervorsieht. So könnte man wohl unzählige wohlbeobachtete aber nur bei genauester Betrachtung interessierende Details anführen, von denen ich hier einige genannt habe, weil sie doch wohl mit ein wichtiges Moment bilden zur Charakterisierung der Individualität Niccolos, der diese alltäglichen naturalistischen Details, (in ihrer sorgfältigen Ausführung ganz an die Art der Niederländer gemahnend) zu verbinden wusste mit den idealisierenden etwas melancholischen Darstellungen seiner Heiligengestalten, namentlich der Maria. (Eine Eigentümlichkeit, die der italienischen und deutschen Kunst zuweilen gemeinsam war, welche aber die niederländische niemals aufzuweisen hatte.) Über dieser unteren Szene aber, mit ihr inhaltlich vor allem auf das Innigste verbunden, ist die Maria als Himmelskönigin in Dreiviertelfigur auf Wolken dargestellt, ruhig ist der Ausdruck dieses lieblichen Frauenkopfes, nur die Augen sind fest und sicher direkt auf den Teufel gerichtet, gegen den sie auch mit der Rechten zur Vertreibung einen Knüttel schwingt, während sie in der Linken ein beschriebenes Spruchband hält, dessen Inhalt nicht recht zu entziffern ist. Nach den zu lesenden Worten „o fata . . . divota et tuo pecato do . . . . all miei piei . . .“ geht offenbar hervor, dass die Madonna in dieser Inschrift, auf die Bitte der Mutter antwortend Verzeihung und Errettung verheisst. Sechs Engelköpfchen, von denen der eine durch das Spruchband verdeckt, vier neugierig nach der unteren Szene blicken und nur der mittlere nach der Madonna zuversichtlich und verklärt hinaufsieht, sind von ihren roten Flügeln ganz umrahmt und scheinen die Wolken, in denen die Maria erscheint, zu tragen. Unter der Maria, die hier eigentümlicherweise nicht das zeitlose und traditionelle Gewand, sondern auch ein etwas nach

der Mode umgewandeltes, mit bauschigen geschlitzten Ärmeln trägt, hängt eine weisse Inschriftentafel in der Luft, welche wiederum den Wortlaut des Gebetes wiedergeben soll, das die Mutter in ihrer Not zur Himmelskönigin ausstösst. „Santa Maria di socorsso . . . . . recogli il mio figlio a satanasso . . . . . del mio error . . . omni potente“ kann man deutlich lesen. Um der Leiden Christi willen möge die Madonna ihr eigen Kind aus den Händen des Teufels befreien. Vorzüglich ist der Ausdruck der Majestät und Erhabenheit bei der Maria und der der Verzweiflung bei der Mutter zum Ausdruck gebracht. Das Landschaftsbild mit den weithinziehenden umbrischen Hügelketten, die dann ganz ferne am Horizont in bläulichem Nebel verschwinden, ist wunderschön und wieder selbstständig allmählich hervorgegangen aus der Naturbeobachtung der Umgebung von Foligno. Frisch und äusserst lebendig sind die Farben erhalten, so dass man in jeder Hinsicht seine Freude an diesem Werke der letzten Periode haben kann.

Als drittes Bild will ich hier eine Beweinung Christi nennen, die Rossi nicht gekannt hat, und erst vor zwei Jahren Gnoli[70]) in Wien im Besitze Herrn Eugen Millers von Aichholz als Werk Niccolos erkannt hat. Der Meinung, die Gnoli ausspricht, kann ich nicht recht beistimmen; Gnoli will aus der, allerdings aussergewöhnlichen Schönheit des Werkes, (das ich gleichfalls als Niccolo gehörig ansehe) und der, auch zum grossen Teile darauf passenden Beschreibung Vasaris schliessen, es sei in dieser Tafel das eben von Vasari am meisten gelobte Werk Niccolos wiedergefunden. Vasari schreibt nun darüber wörtlich: „Ma la miglior pittura che mai lavorasse Niccolo, **fu una** capella nell duomo, dove fra l'altre cose, vi e'una Pietà e due Angeli che, tenendo due torce, piangono tanto vivamente, che io giudico che ogni altro pittore, quanto si voglia eccellente arebbe pottuto far poco meglio.“ Ganz deutlich geht nun daraus hervor, dass dieses Werk ein Fresko gewesen, denn Vasari sagt ausdrücklich, die beste Malerei, die Niccolo geschaffen, war eine Kapelle im Dom, wo unter anderen Dingen eine Pietà u.s.w., sonst hätte er bestimmt geschrieben „**in una** capella“. Dieses

Werk hat unstreitbar mit dem eben beschriebenen das Thema gemeinsam. Auch hier halten beide Engel Kerzen in den Händen, doch weint nur der eine, während der andere klagend auf Christus blickt. Diese Tafel ist in Tempera auf Leinwand gemalt und trägt in der obersten Ecke eine heute übermalte Inschriftentafel, auf der wohl einst der Name gestanden hat. Meiner Meinung nach handelt es sich hier um einen Gonfalone und dies hätte Vasari genau, wie er es bei einem anderen in Assisi getan hat, erwähnt. Wenn auch diese Fragen gewiss von Interesse sind, so scheint mir die Hauptsache doch darin zu liegen, dass wir nun seit wenigen Jahren einen wieder entdeckten Niccolo da Liberatore besitzen. (Das Werk ging unter dem Namen eines Bartholomaeo Suardi gen. Bramantino, aber die Engel, die ganz die gleichen wie auf der Predella in Bastia, sprechen in ihrer ganzen Gestalt, ihren klagenden, von tiefem innerem Leid erfüllten Gesichtern, ja sogar wie der eine in ganz gleicher Weise ein Tuch vor das linke Auge hält wie S. Bernardinus auf dem Gonfalone in Terni, in dem zart gewellten Blondhaar und vor allem nun in der Christusgestalt selbst, für Niccolos Autorschaft.) Der Akt, der wohl durchgebildet erscheint, gleicht in Haltung und Ausdruck, nur natürlich vergrössert, dem Christus im Medaillon auf der Predella des Altars der Krönung Mariä in S. Niccolo und weist auch die bei Niccolo üblichen bräunlichen und grünlichen Farbenkontraste in den Schatten auf. Ebenso wie nun die drei Gestalten, so zeigt auch die Landschaft, die luftig und weit hinter den Tälern sich ausbreitenden umbrischen Hügelketten, Niccolos Art. Sehr originell und gleichzeitig sehr malerisch ist die Umrahmung, die mich ebenfalls auf den Gedanken eines Gonfalone brachte (die zwei prächtig gemusterten in dicke Falten gelegten Vorhänge mit einer Distelranke geziert). Wunderschön erscheint auch der Kranz, der die Szene malerisch wirkungsvoll abschliesst. Die Malerei ist etwas hart, die Farben ein wenig undurchsichtig und verblichen, dennoch hebt sich das Rot und Gelb der Gewänder trefflich von den etwas fahlen Farben des Leibes Christi ab. Das Bild ist fast gar nicht

restauriert und gehört, wie gesagt, zu den schönen, tief empfundenen Werken Niccolos und dürfte ungefähr um 1493 oder 94 entstanden sein.

Noch mancherlei Werke weit geringerer Qualität und Bedeutung gibt es, die, teils mit Recht, teils mit Unrecht Niccolo zugeschrieben werden und die der Vollständigkeit halber hier Erwähnung finden müssen.

Zunächst befindet sich in der einstigen Kirche von S. Domenico in Foligno an der einstigen Altarwand (heute ist die Kirche in eine Turnschule umgewandelt) eine ganz grosse Umrisszeichnung zu einem Kreuzigungsfresko und der monumentale Zug wie die Ungezwungenheit der Linienführung in den Gestalten von Maria, Johannes und Magdalena lässt die Autorschaft Niccolos vermuten. In S. Marino befinden sich zwei kleine Tafeln in der Kirche Minori Conventuali. Auf der einen ist S. Celestinus und S. Franziscus, auf der anderen S. Bonaventura und S. Antonius von Padua dargestellt, ebenfalls in der scharfen realistischen Ausdrucksweise, die Niccolo eigen ist. Sie dürften wohl Stücke einer Predellentafel eines grösseren Polyptychons gewesen sein. — Gleichzeitig seien hier vier Heilige in ganzer Figur in Sarnano erwähnt, von manchen als Schule Crivellis bezeichnet, arg beschädigt, monumental und gleichzeitig doch gut charakterisiert; der eine Bischof mit einem Augenglas auf der Nase, in dem Evangelium lesend, ganz in der Art des hl. Hieronymus auf dem Bilde im Palazzo Corsini in Rom. Der Petrus erinnert an den gleichen Heiligen auf dem Polyptychon von Gualdo. Perkins hält diese Gestalten für Fragmente Niccolos, voraussichtlich mit Hilfe von Schülern gemalt, aber doch mit seinen charakteristischen Eigenschaften, auch das ganze Format und die Spitzbogenumrahmung der Heiligengestalten auf den gedrehten Säulen ruhend, zeigt Niccolos Art, wenn auch diese Gestaltung des ganzen nicht ungewöhnlich; jedenfalls dürfen wir das Werk zu mindest in seine Schule weisen. — Ferner befindet sich in der Academia di Belle Arti in Ravenna gleichfalls ein Fragment einer Predellentafel, ähnlich der von Vasari beschriebenen. Die Tafel

selbst ist sehr klein und stellt einen nackten Christus dar, der sich in heftigem Schmerz an den Kreuzesstamm hält, während zu seinen Füssen zwei Engel knieen, von denen der eine die Augen mit einem Linnen wischt. Das Bild stammt aus einem Monasterium in Ravenna und ist untrüglich Niccolos Werk, als welches es Corrado Ricci[71]) richtig erkannt hat.

Rossi[72]) und auch Crowe[73]) berichten kurz von einer Pestfahne (damals in S. Francesco in Assisi, jetzt in der Sammlung Rambeaux in Cöln), die aber zu den schwachen Darstellungen Niccolos gehört und ganz stark den Einfluss und die Formengebung Gozzolis verrät. Es sind die Schutzheiligen Assisis in knieender Stellung vor Maria dargestellt, die ihrerseits wieder Christus um Vermittlung bittet, um dem Flehen der Schutzpatrone gerecht zu werden. Dieser Stendardo ist auf Holz gemalt.

Drei Werke müssen hier ferner eine kurze Besprechung finden, die ich Niccolo selbst oder zum mindest seinem unmittelbaren Kreise zuschreiben möchte. Zwei hievon sind bisher nahezu gar nicht bekannt und auch nicht publiziert. Es sind dies die Altarbilder in den kleinen Städtchen Lugnano, bei der Bergstadt Amaelia, und Alviano. In diesen beiden, heute fast zerstörten, uralten, malerischen italienischen Dörfern befinden sich in den Kirchen Altartafeln, in Alviano eine einfache, im Rokkoko in einen überladenen geschnitzten Holzrahmen getan, der das einfache schlichte Bild nahezu erdrückt, in Lugnano hingegen ein Triptychon in seinem einfachen Renaissancerahmen belassen. Beide zeigen in der Maria und dem musizierenden Engelchor Typus, Haltung und vor allem auch in der Farbengebung Niccolos Art. Befremdend wirken die beiden stark bewegten Engelgestalten, die gleichsam eine Wolkenschale tragen, auf der die Maria und auch der reiche Engelkranz Platz gefunden haben. Diese zwei zwerghaften Gestalten mit den grossen Köpfen und auch das etwas harte, fast möchte ich sagen, altertümliche in der Behandlung des Gesichtes der Maria, lässt mich die direkte Hand Niccolos allerdings bezweifeln. Das mittelgrosse Triptychon in Lugnano

in der Kirche S. Maria Annunciata zeigt im Mittelfelde Maria auf Wolken betend, umgeben von der musizierenden Engelschar, von denen eben die beiden äussersten, der Tamburin- und der Mandoline spielende in Haltung und Ausdruck am meisten Niccolos Eigenart zeigen. Die Farben sind vortrefflich erhalten. Die rosigen Farben der Gesichter und auch die Haarbehandlung erinnern noch deutlich an Gozzoli; die ganze Tafel ist auf Goldgrund gemalt, rechts im Flügel erscheint S. Sebastian in etwas hölzernem Akt und in bräunlichen Tönen ohne grosse Feinheit, links S. Franziscus, über ihm ein Cherubimköpfchen mit zweifachen roten Flügeln, ein, ganz an Niccolo mahnendes Stück. Das Giebelfeld ist übermalt und trägt eine goldene Sonne im blauen Felde.

Das Altarbild in S. Maria Assunta in Alviano (heute noch rechts vom Hochaltar aufgestellt), zeigt ganz ähnlich wie die Tafel von Lugnano, die Maria mit der Krone auf dem Haupte, betend, wieder umgeben von einer Schar musizierender Engel, von denen der rechts die Mandoline, der links das Tamburin hält. Zwei, den früher besprochenen ganz gleiche Engel tragen die Wolkenschale, auf der die Madonna thront. Über der Maria werden drei Engel sichtbar, mit Flügeln, von denen die mittleren rot, die seitlichen grün sind; die Engel verraten wieder Niccolos Zeichnung. Der Ausdruck der Maria mit dem Augenaufschlag erscheint absichtlich und auch die Engel sind weit weniger schön und innerlich, als auf dem Bilde in Lugnano. Es könnte möglich sein, dass hier ein Schüler sich ganz an das Vorbild des Meisters gehalten und jenes Werk nahezu kopiert hat. Die Komposition ist die gleiche, die Ausführung weit geringer. Das Altarbild von Lugnano gehört, wenn es Niccolo selbst geschaffen, jedenfalls noch in die 50er Jahre, etwa um die Zeit des Altarbildes von Deruta oder kurz nachher.

Weiter kommt hier noch das so sehr schlecht erhaltene Altarbild (jetzt in einem Bibliothekzimmer im Rathaus in Spello) in Betracht.[74]) Wieder ist es ein Kreuzigungsbild, in der Mitte Christus, zu den Seiten Maria und Johannes, zu den Füssen des Kreuzes S. Franciscus und neben Johannes ein heiliger

Bischof. Zwei Engel fangen das Blut Christi in Kelchen auf; der eine von ihnen sogar mit zwei Schalen von Hand- und Seitenwunde. Die ganze Komposition entspricht in Auffassung und Empfindung wohl Niccolos Art, jedoch ist das Werk so stark nachgedunkelt, dass man keine genaue Beurteilung fällen kann; in der Zeichnung sind die Gestalten sehr schwach und meiner Meinung nach gehört das Werk eher einem Schüler an (der sich getreu an das Vorbild seines Meisters hielt) als Niccolo selbst, in dessen früheste Periode (in die Zeit vor 1460, vor das Bild in S. Steffano in Foligno) es zu setzen wäre, wenn man es Niccolo selbst zuweisen wollte.

In der Chiesa Parocchiale di Serrapetrona in der Sakristei befindet sich ein grosses reich geschnitztes Polyptychon, wenn auch von Rossi nicht erwähnt, so doch von vielen[75]) als Niccolos Werk anerkannt. Perkins[76]) schreibt es dem eifrigsten und wohl auch wichtigsten Schüler und Nachahmer Niccolos zu, dem Lorenzo di Alessandro da S. Severino, der jedoch nicht viel weniger unter den Einflüssen der Vivarinis stand. Diese grosse Altartafel zeigt in der gesamten Anlage, den einzelnen kleinen Heiligengestalten und vor allem der grossen Mitteltafel viel von Niccolos Charakter. Die sehr schöne Madonna gleicht in Ausdruck und Farbe jener auf der Tafel von S. Severino. Rechts erscheinen S. Petrus im Bischofsornat mit den Schlüsseln und S. Paulus, links S. Franciscus und S. Sebastian, alle vier Gestalten in Typus und Auffassung den Heiligen der Altartafel von S. Severino gleichend. Sebastian ist nackt und der Akt noch ziemlich hölzern. Im grossen Spitzbogenfelde befindet sich eine Beweinung Christi; Christus, im Grabe stehend, von zwei lieblichen von Schmerz erfüllten Engeln gehalten. Dieser Teil verrät vollkommen venezianisches Gepräge, weit mehr als bei Niccolo sonst venezianische Einflüsse sichtbar werden, so dass auch hier die Autorschaft des Schülers Niccolos, Lorenzos di Severino, mit unverkennbarer Anlehnung an das Altarbild von S. Severino nelle Marche, glaubhaft erscheint. Das Polyptychon ist arg verdorben und nicht restauriert.

Noch einzelne, teils in Umbrien selbst verstreute, teils in fremden Galerien untergebrachte Bilder werden Niccolos Hand zugeschrieben, so in der Chiesa Parocchiale del Palazzo bei Assisi (jetzt im Pfarrhause ein elendes Triptychon). Auf der Mitteltafel ist die Madonna mit dem auf ihrem Schosse stehenden Christkind dargestellt, auf dem linken Flügel der hl. Franciscus, auf dem rechten S. Sebastian. Das Werk ist in denkbar schlechtestem Zustande und nicht restauriert, die Köpfe des Christkindes, der Madonna, namentlich aber der Engel erinnern stark an das Werk in S. Rufino in Assisi, doch ist alles so verzeichnet, so überaus primitiv und hölzern, dass dieses Triptychon unbedingt nur von einem Maler herrühren kann, der stark unter Niccolos Einfluss gestanden, jedoch niemals als eigenhändige Arbeit Niccolos angesehen werden kann.

Ein Fresko im Ospedale von Matelica, eine Madonna mit Engeln und Putten darstellend, ebenfalls Niccolo zugeschrieben, hält Perkins für ein Werk Lorenzos II. von S. Severino, eines Schülers Lorenzos I. Das von Rossi genannte Fresko am Palazzo Parteguelfa in S. Severino nelle Marche besteht heute nicht mehr (es heisst, dass es bei Abreissen des Hauses zu Grunde gegangen).

Mehrere Werke ausserhalb Italiens, und zwar vier in Frankreich, sind hier nun noch anzuschliessen, die alle schon von Berenson[77]) erwähnt, unzweifelhaft auf Niccolo zurückgehen, drei auf Niccolo selbst, eines auf Schülerhand.

Zunächst sei von diesen Werken eine Beweinung Christi in dem Museum von Bayeux (Nr. 39), aus dem Museum Campana in Paris stammend, erörtert. Es ist die so häufig von Niccolo dargestellte Szene auch hier wieder im Bilde festgehalten, wie der vom Kreuze herabgenommene Christus in die Arme der verzweifelten Maria sinkt, die mit zartesten Händen das Haupt Christi mit dem brechenden Blick an ihre Wange lehnt, während Johannes mit seiner Hand den herabsinkenden linken Oberarm stützt und seine Lippen zum letzten Kusse auf die Hand Christi drückt. Zwei Kerzen tragende Engel, der eine mit etwas leerer Handbewegung, der andere beide Hände

vor das Antlitz haltend, schliessen auf den Seiten die Szene ab. Die Tafel gleicht fast bis ins letzte der Predellentafel des Altars von Bastia, wenn es auch mancherlei Unterschiede gibt, so dass man diese Tafel, die auf Holz gemalt (mit den Massen 43:45 cm), wohl für ein eigenhändiges Werk Niccolos aus seiner letzten Periode halten kann, doch ist dieses Bild meiner Meinung nach Fragment bezw. auch Predella einer verloren gegangenen grossen Altartafel.

Ferner ist zu nennen ein Gonfalone im Museum von Angouléme. Rossi und Crowe erwähnen ihn, letzterer sah ihn im Museum Napoleon III. (Gal. Campana), ersterer im Louvre. Ein grosser, in Farben prachtvoll erhaltener Gonfalone zeigt eine Mater misericordiae auf der einen Seite, umgeben von einem Cherubimkranze, der hier abwechselnd in rot und goldbraun gehalten ist. Knieend weisen der Madonna links S. Franciscus, rechts S. Clara die Büsser mit den Wundmalen auf dem Rücken zu. Zwei Engel halten die Krone über der Maria. Ernst und feierlich, gross gegriffen erscheint die Szene, prächtig leuchtend in den Farben; das rotgoldene Gewand und der grüne Mantel stehen in gutem Kontrast zu dem matten Graubraun der übrigen Gestalten, doch sind der Mantel der Maria und die Cherubimköpfe stark restauriert. Darüber ist eine kleine Kreuzigung dargestellt, leider jedoch in den Gestalten Marias und Johannes ebenfalls übermässig restauriert. Die Komposition ist schön, namentlich der nicht restaurierte Christus und der weite landschaftliche Hintergrund mit den grünen Hügelketten. Am besten erhalten sind auf der ganzen Tafel der hl. Franz und die hl. Clara, namentlich ersterer tief innerlich im Ausdruck. Die Kehrseite zeigt drei Szenen. Zu oberst die Verkündigung in typischer Darstellung, darunter die drei Bischöfe, der mittlere sitzend, die beiden anderen zu den Seiten stehend, in den Gesichtern wenig individualisiert, in den Farben stark verblasst. Zu unterst endlich das Martyrium der Bischöfe, bei dem die Schergen in Bewegung wieder das beste, namentlich der eine mit einem Eisenkamm in Händen. Vorne rechts ist ein kleiner Reiter, offenbar der Befehlshaber, zu sehen; dieser Teil ist jedoch ganz

nachgedunkelt und bedarf noch der Restaurierung, die auf dieser Seite noch nicht stattgefunden hat. Das Werk ist jedenfalls einer der schönsten umbrischen Gonfalone und dürfte in eine reifere Zeit gehören als der Gonfalone von Assisi, etwa in die zweite Periode, wenn auch bei der Rückseite vielleicht Schülerhände mitgeholfen haben.

Im Museum Viveuil in Compiègne befindet sich eine Himmelfahrt Christi (Nr. 3), wieder offenbar eine Predella einer grösseren einstigen Altartafel. Die Länge ist sehr gross, 1 m 4 cm, während die Höhe bloss 40 cm beträgt. In der Mitte ist Christus sichtbar, von dem wohlbekannten Cherubimkranze mit roten Flügeln umgeben, unter ihm Maria und die Apostel in weitem Kreise knieend. Am deutlichsten erkennt man Niccolos Hand an dem Haupte der Maria, sowie dem jugendlichen Johannes; auch die Farben der Gewänder sind typisch, namentlich für die Frühzeit Niccolos, das Blau des Mantels der Maria und das Rot des Mantels Johannes. Die Verkürzungen in den Köpfen der übrigen Apostel sind noch recht mangelhaft, die felsige Landschaft noch durchaus ungegliedert, wenn auch der weit sich öffnende Horizont zur Rechten den kommenden Künstler feinerer landschaftlicher Probleme ahnen lässt. An den beiden Seiten stehen noch gotisch zierlich rechts S. Georg, links S. Michael in gut durchgebildeten Renaissancenischen, hier wieder, wie in so vielen Werken, Gotik und Renaissance vereinend. Das Werk ist in den Farben etwas verblasst, jedoch nirgends restauriert, und lässt deutlich die Art Niccolos zu Beginn der sechziger Jahre, also noch der ersten Periode, erkennen.

Es erübrigt noch kurz aus dem Museum in Tours zwei kleine Tafeln (Nr. 247, Nr. 248) zu besprechen. Auf der einen ist der Verkündigungsengel, auf der anderen die Maria dargestellt. Es sind Seitenaufsätze eines Altares. Der Engel und die Maria sind im Ausdruck so stumpf, in der Zeichnung zu hölzern, als dass man diese Bildchen auch nur in die erste Periode von Niccolos Wirken setzen könnte, sie stammen unzweifelhaft von Schülerhand, verraten jedoch deutlich den starken Einfluss Niccolos.

Zum Schlusse seien noch erwähnt ein Triptychon in Cambridge im Foggmuseum (die Madonna, Engel, Stifter, die Heiligen Franciscus und Sebastian darstellend), das Berenson erwähnt, in Bergamo in der Sammlung Morelli, Nr. 6, der Kopf eines Heiligen und im bischöflichen Palaste von Camerino eine Predellentafel, eine Kreuzigung darstellend, die wohl nur aus Niccolos Schule hervorgegangen; endlich sei noch nach Crowe[78]) auf ein Werk in Oxford (Universitätsgalerie) hingewiesen. Es ist ein männlicher Heiliger (S. Franciscus) und eine weibliche Heilige dargestellt), offenbar Seitenflügel eines Altarwerkes, und diese Tafeln sollen im malerischen Charakter auf Niccolo oder zu mindest seine Schule zurückgehen.

In der Privatgalerie des Prof. Freiherrn von Bissing,[79]) über die in den letzten Münchner Jahrbüchern für bildende Kunst berichtet wird, befindet sich eine kleine Tafel auf Holz gemalt; die Madonna mit dem Christkind unter einem Baldachin, der auf vier schlanken Säulen ruht, hinter jeder der Säulen lugt ein Engel mit blonden Ringellocken hervor und in ihnen liegt am meisten Niccolos Art. Die Farben sind gedämpft und verschmelzend; die Madonna aber und namentlich das Christkind in dem ganz altertümlichen Gewande mit der Horizontalfältelung ist in der Zeichnung so hart und im Ausdruck so wenig durchgebildet, dass man das Bildchen, auf Grund seiner Farbenharmonie auf Niccolo selbst zurückführend, unbedingt in die früheste Periode zu setzen hat.

Mit dieser Ergänzungsreihe wäre die Zahl der Werke, die Niccolo da Liberatore tatsächlich zukommen und ihm zugesprochen werden, vervollständigt.

Niccolos Leben und vor allem eine möglichst vollständige Besprechung seiner Werke wiederzugeben und an der Hand dieser seiner Eigenart und Bedeutung gerecht zu werden, ward zur Aufgabe dieser Studie gemacht; aus der reichen Zahl seiner Werke, bei denen allen sein hingebungsvoller Fleiss und

die Mannigfaltigkeit in der Abwandlung ein und desselben Themas Bewunderung verdiente, haben manche Tafeln nicht bloss den rein kunsthistorischen Wert als Belege der Malerei einer ganz bestimmten Zeit und Gegend betrachtet zu werden, sondern bieten heute noch ästhetischen Genuss und verdienen als echte Kunstwerke der Malerei unabhängig von Zeit und Provenienz Anerkennung. Niccolo stand mitten drin zwischen der weit vorgeschrittenen Kunst Piero della Francescas (Luca Signorellis) und der der Primitiven Umbriens; in seiner Liebe zur Natur, zum Wahren, mutet er uns manchmal geradezu modern an. Die Zeiten liegen nicht so weit zurück, in denen es bei umbrischer Kunst nur einen einzigen Meister zu bewundern galt, Perugino, und diesen über die Massen in den Himmel zu erheben. Heute hat jedoch Pinturicchio die wohlverdiente Anerkennung seiner Eigenart gefunden, und dessen stillerem, bürgerlicherem Landsmanne und Zeitgenossen, Niccolo da Liberatore da Foligno, fällt das Lob zu, die kurze Blütezeit der umbrischen Malerei eingeleitet zu haben.

Seine Einwirkung auf die zeitgenössischen Maler und die der folgenden Generation näher darzustellen, bleibt, wie bereits eingangs erwähnt, einer in Aussicht genommenen Fortsetzung vorbehalten.

Anhang.

Hier folgen in Kürze die wichtigen Jahreszahlen und Daten aus Niccolos Leben in chronologischer Reihenfolge:

1458 malt er die Tafel von Deruta.

1465 die Tafel für San Francesco in Cagli, jetzt in der vatikanischen Pinakothek.

1466 die Tafel für die Benediktinerkirche in Montelpare.

1467 ist Meister Niccolaus zum erstenmal unter den Räten der Stadt. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dal. 1464—68 c. 81 t.)

1468 malt er die Tafel für die Kirche S. Severino Maggiore in San Severino.

Hiezu findet sich vom 22. Februar 1466 im Archivio Communale von S. Severino (Libro de' Consigli dall 1463 all 66 a. 182 t.) ein Bittgesuch des Priors von S. Severino, dass ihm eine Unterstützung zuteil werde für die Malerei der neuen Altartafel, weil die Kosten 70 Dukaten überstiegen. Nach einem ausserordentlichen Ratsbeschluss vom 27. Februar werden ihm 8 fl. für die Altartafel zugesprochen.

1468 malt er eine Kirchenfahne für S. Gregorio von Assisi.

13. September 1470 findet sich im Archivio Notarile von Foligno (Rogiti di Jacobo di Luca prot. dall 1465 all 74) ein Kontrakt zwischen „Niccolaus di Liberatore, pictor egregius de Fulginaeo" und Giovanni di Steffano von Montelupo, Meister der Rahmenkunst, in Anwesenheit des Notares und der Zeugen bezüglich eines ganz grossen Rahmens, welchen jener in drei Monaten fertig zu stellen sich verpflichtet, für den Preis von 26 fl. und genau nach der ihm von Niccolo gegebenen Zeichnung.

Das Datum der Bestellung, die Masse der einzelnen Teile, die genau bestimmt, und das Thema, welches im obersten Teil der mittleren Tafel nach diesem Kontrakt zur Darstellung kommt, weist mit voller Sicherheit darauf hin, dass dieser Rahmen für das grosse Polyptichon von Gualdo Tadino bestimmt war.

1471 malt er das Polyptychon für die Kirche von S. Francesco in Gualdo Tadino.

22. Oktober 1471 ist „Magister Niccolaus pictor" im Rat der Hundert.

1472 M. Niccolaus Liberatoris ist eingetragen unter den Bürgern „qui sunt denumero prioratus". (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Rif. dell 1471 und 72 c. 236.)

14. Januar 1473 „Magister Niccolaus pictor" kommt wieder in den grossen Rat der Stadt, 4. Oktober 1473 Magister Niccolaus pictor bewirbt sich wieder um das Priorat, aber die 33 weissen Stimmtäfelchen, die er bringt, genügen nicht zur Wahl. (Archiv von Foligno — Vacchet. delle Riffor. dall 1468 all 79 c. 65 t.)

18. März 1474 Paolo di Domenico verkauft „Magistro Niccolao pictori Liberatoris Jacobis Mariani de Fulgineo" e societate crucis (Meister Niccolaus dem Maler, dem Sohne des Liberatore, Enkel des Jacobus Marianus von Foligno und Mitglied der Bruderschaft des hl. Kreuzes) ein Stück Land um 4 fl. (Archivio notarile di Foligno — Rogiti di Andrea di Feliciano. Boni bastar. dall 1474 all 76 ad diem.)

22. Dezember 1474 macht sein Schwiegervater Pietro Mezzaforte in seiner Gegenwart Testament und setzt Niccolos Gattin Catharina zur Universalerbin ein.

1475 malt er die Tafel, die sich heute in der Villa Albani befindet.

17. Februar 1477 einigt sich Niccolaus Liberatoris pictor mit einem gewissen Lorenzo wegen der Ausleerung eines Grabens, der zwischen ihren beiden Besitzungen liegt. (Archivio notarile di Foligno — Rogiti di Andrea di Feliziano Boni di Bastar. dall 1476 all 77 ad diem.

20. August 1478 ist „Magister Niccolaus pictor" unter den Räten, die einen Syndakus und einen Prokurator der Gemeinde

zu wählen haben. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1476 all 81 c. 114.)

5. Juli 1480 „Magister Niccolaus pictor“ ist wieder unter den Räten, die in den grossen Rat der Stadt zurückkommen. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1476 all 81 c. 243.)

3. Dezember 1481 „Magister Niccolaus pictor“ ist unter den Anwesenden des Rates der Hundert. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1476 all 81 c. 294 t.)

18. Dezember 1481 „Magister Niccolaus pictor“ ist neuerdings unter den im Rat versammelten Bürgern (s. oben).

1482 malt er eine Tafel für die Bruderschaft Arcevia.

29. April 1483 reicht „Magister Niccolaus pictor“ ein Gesuch ein, eine Cisterne (Sammelbrunnen) zunächst seinem Hause auf dem kleinen Platz von S. Agostino, einen Raum von 40 Fuss des Stadtbesitzes einnehmend, errichten zu dürfen. Und die Gemeinde „in Würdigung seiner Verdienste“ und „weil er jeder Begünstigung würdig sei“ gestattete es ihm. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1483 all 87 c. 61 t.) (Aus diesem Dokument war es möglich, das Haus Niccolaus festzulegen.

1483 malt er eine grosse Altarstafel für den Dom von Nocera Umbra.

1487 eine Tafel für das Kloster der S. Chiara in Aquila.

5. April 1489 ist Magister Niccolaus pictor“ unter den auserwählten Räten für dieses Jahr. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1488 all 94 c. 33 t.)

19. August 1490 Pierluca di Maestro Pierangelo Scorsio aus Foligno gibt Magistro Niccolao Liberatoris pictori einen Quittungsschein über 42 fl., die ihm Meister Niccolaus als Mitgift seiner mit Pierluca verlobten Tochter Agnesina zu zahlen verpflichtet war. (Archivio notarile di Foligno — Rogiti di Venanzio Angeletti prot. dall 1489 all 92 c. 159 t.)

1491 malt er eine Votivtafel für Todi.

1492 malt er die grosse Altartafel nach letztem Willen der Donna Brigida de' Picchi.

5. November 1492 wird „Magister Niccolaus pictor“ gewählt mit Baldino Varino Peregrino di Jacoppo und Francesco Scorta für den Zuwachs des Monte-Frumentario zu sorgen und daselbst eine gute Verwaltung einzuführen und erstattet nun darüber Bericht im Rate, sie hätten die Sachlage nun kennen gelernt und seien voll Schmerz — es seien viele Forderungen zu begleichen, über vielerlei Rechenschaft abzulegen und noch grosse Kapitalien hinzuzufügen. Er stellt nun den Antrag, die Prioren und Räte sollten zwei Bürger mit Gehalt dort anstellen, diese sollten Rechnung halten, Rechenschaftsbücher nachprüfen und überhaupt alles für dieses so nützliche und ehrenvolle Institut tun. Dieser Antrag erschien so einleuchtend, dass er mit 60 gegen 2 Stimmen angenommen wurde. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1488 all 94 c. 142 t.)

10. Januar 1493 stellt „Magister Niccolaus pictor consiliarius“ einen neuen Antrag, die Herren Prioren sollten verpflichtet sein, bevor sie aus dem Amte scheiden, die Einnahmen und Ausgaben der Stadtverwaltung zur Verlesung zu bringen und dass sie bei Zuwiderhandel zwei Dukaten als Strafe zur Hebung des Monte-Frumentario zahlen sollten; auch dieser Antrag wird von den Anwesenden mit 55 Stimmen angenommen. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1488 all 94 c. 147 t.)

1496 Magister Niccolaus pictor ist in diesem Jahre wieder unter der Zahl der 100 Ratsherrn geführt. (Archivio Communale di Foligno — Vacchet. delle Riffor. dall 1488 all 1501 ad annum.)

1497 malt er die Kirchenfahne von Terni.

1498 ist Magister Niccolaus pictor unter den Räten „den vom allerhöchsten Gott Geweihten“ (s. oben).

26. Juli 1498 wird er vom Rate ernannt, einen Stadtarzt zu wählen. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riff. dall 1495 all 1502 c. 130 t.)

1499 malt er eine grosse Altartafel für die Kirche von S. Angelo von Bastia.

18. Dezember 1501 ist „Magister Niccolaus pictor“ unter den anwesenden Bürgern im Rate, der beschliesst, dem Monsignore Luca Cibo, dem Bischof von Foligno, dem Sigismondo de Conti, apostolischen Sekretär, dem Doktor der Rechte Antonio Vlavio Bagiarotto und den Herren Antonio Torelli, Bonifacio Rustici, Vitello Viteleschi, Gentile de Gentile, Battista Orsini und dem Prediger Silianus die Gesandtschaft an Cäsar Borgia zu übertragen, um ihm persönlich zu danken für sein Anerbieten, Stadt und Volk von Foligno unter seinen Schutz zu nehmen und um ihn zu bitten, dies in die Tat umzusetzen und ihm hiefür Treue zu schwören, ihm und seinem Neffen Giovanni gegen jeden Feind, besonders aber gegen die Anhänger der Colonna. (Archivio Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1528 c. 4 t. extra locum.)

1502 malt er die Tafel für S. Bartholomaeo von Marano.

21. Januar 1502 ist „Magister Niccolaus pictor“ unter den Richtern der Bruderschaft des hl. Kreuzes. (Archiv Communale di Foligno — Lib. delle Riffor. dall 1495 all 1502 c. 200.)

25. Januar 1502 macht die Gattin Niccolaus, die Tochter des verstorbenen Malers Pietro Mezzaforte, wegen ihrer Krankheit ihr Testament in der Gegenwart und mit Zustimmung des Meisters Nicolaus und setzt nach Bestimmung der Legate ihre beiden Söhne Lattanzio und Marchesio zu Universalerben ein. (Archivi notarile di Foligno — Rogiti di Taddeo Angelelli prot. test. dall 1500 all 1511.)

12. August 1502 macht „Magister Niccolaus Liberatoris pictor“ sein Testament, körperlich krank, jedoch bei geistiger Frische. Bis auf die kleinsten Schmuckstücke seines Besitzes trifft er Bestimmungen und setzt als rechtmässige Erben seine beiden Söhne und deren Kinder ein. (Archivio notarile di Foligno — Rogito di Venanzio Angelelli prot. test. dall 1475 all 1513 c. 273). Dieses Dokument wird wortgetreu nachstehend wiedergegeben.

18. August 1502 macht Magister Niccolaus pictor, „da er sich noch schlechter befindet,“ noch einen Nachtrag zu seinem Testament, in dem er seinen Ehering und den andern Ring mit

dem Wappen der Familie Marchesio hinterlässt. Zum Schluss ermahnt er die Söhne, die beiden Forderungen zu stellen, die eine an die Mönche von S. Bartholomaeo di Marano auf 48 fl., die andere auf 30 fl. bei der Gemeinde des Castells von Bastia, beide noch rückständig für die bei ihm bestellten und gemalten Altartafeln, von denen die von S. Bartholomaeo noch nicht ganz vollendet und die nun Lattanzio zu vollenden verpflichtet sei (s. oben).

1. Dezember 1502 teilen die Söhne „Magistri Niccolai Liberatoris pictoris" die Erbschaft, die sie nun angetreten. (Archivio notarile — Rogitti di Elleazaro di Antonio Scarmiglioni prot. dall 1501 all 4 c. 13.)

Document I.

1502, 12 agosto — „Magister Nicolaus Liberatoris pictor, sano di mente, sebbene di corpo infermo, fa testamento, nel quale lascia pro comuni iudicio anime sue trenta soldi di denari; pro male ablatis incertis altrettanti; che nei primi venti anniversari di sua morte gli sia celebrato un esequio nella chiesa di santa Maria di Capranico; che in S. Agostino di Foligno presso la porta della chiesa e la cappella di S. Biagio, si costruisca un nuovo altare, in cui per lo spazio di otto anni dalla morte d'esso testatore, si abbia a dire una messa in ciascun venerdi, ed un'altra in ciascuna festività di Maria; che finiti gli otto anni, gli eredi sieno tenuti a comperare per dote di detta cappella un terreno del valore di cinquanta fiorini, con questo peso e carico dei frati, che dette messe sieno in perpetuo celebrate in detta cappella e nei detti giorni; che per ornamento del prefato altare si dipinga una tavola od una tela del valore di trenta fiorini, alla figlia Agnesina 24 fiorini, un caldarello di olio, un polzinetto di rame, un paio di ceste ed altre suppellettili a lei necessarie, ed anche un botticello della capacità di tre salme; alla stessa donna Agnesina per il bruno che si farà e porterà alla morte del padre, fiorini sette; alla suddetta, in caso di vedovanza, l'alloggio, il vitto ed il vestito

conveniente in casa di esso testatore, in compagnia degli eredi, fino a tanto che rimarrà vedova, e comunicherà con loro la sua dote; alla nepote Canilla figlia di Lattanzio una cintura di colore carmesina ornata di argento, ch'egli comperò dall'eredità di Michele di Niccolò Picca: a Lattanzio suo figliuolo iure prelegati tre once di perle che usa portare la di lui moglie Paola, un vestito di rosato fatto parimente per la moglie di lui del valore di dodici fiorini, una camorra dello stesso panno con le maniche di velluto carmesino, l'anello di oro con il quale fu sposata la nominata moglie di Lattanzio, un altro anello d'oro con una turchina valutato circa cinque fiorini, un altro anello d'oro con piccolo zaffiro del valore di circa tre fiorini, ogni diritto ed azione che potesse spettare al padre nella vigna da lui comperata nella contrada di Agello, due staia di terra vendute al testatore da quelli stessi che vendettero al figlio la vigna, un altro terreno nelle pertinanze di S. Eraclio, più diecisette fiorini in contanti, più i porfiri e le pietre marmoree e disegni, e tutte altre cose pertinenti all'arte del dipingere, più i dugento ottanta fiorini promessi per dote alla nepote Minerva figlia di detto Lattanzio, e i cofani e il corredo che le sarebbe convenuto; a donna Paola sua nuora un mantello di monachino, che già fu della moglie Caterina; a Lattanzio insieme ed a Marchesio, altro suo figlio legittimo e naturale, il confano che un tempo fu di detta donna Caterina loro madre con tutti i panni di lana, di lino, di canape e di bambagia, ed ogni altra cosa che vi é dentro, a porzioni eguali; al suddetto Marchesio iure prelegati, una cintura di color verde, adorna di argenti, smaltata e fatta all'antica, cinque staja e mezzo di terreno vitato nella contrada di S. Pietro de matotiis, uno staio e mezzo di terra canetata nelle pertinenze di sant' Eraclio, fiorini dugento ottanta ed i cofani ed un corredo che egguagli il legato fatto al fratello una botte della tenuta di circa dieci some, e finalmente fiorini settantacinque nella casa di sua consueta abitazione. In tutti e poi e singoli suoi beni, cose e diritti costituisce eredi universali i sopra nominati Lattanzio e Marchesio col diritto di sostituzione in loto, e nei figli.“

Document II.

1502, 18 agosto — Lo stesso magister Niccolaus Liberatoris pictor, il quale continua a star male, fa un codicillo al riferito testamento per aggiungere ai legati in favore di Marchesio un mantello di monachino, già di suo uso, l'anello d'oro col quale aveva sposato la madre di lui, e quell'altro impegnato per due fiorini, sul quale é inciso lo stemma della famiglia; ai legati in favore di Lattanzio un mantello di panno paonazzo fatto apposta per lui quando sorti ne'priori della città; per dichiarare che nella nascita delle perle non sia compresa la collona di donna Paola, e che gli eredi per quello riguarda i legati della capella, e la fattura della cona non possano dai frati essere molestati prima di sei anni dalla morte del testatore; da ultimo per ammonire i figli di due crediti, l'uno di fiorini quarantotto verso i fratti di S. Bartolomaeo di Marano, e l'altro di fiorini trenta verso gli uomini del castello di Bastio, ambedue residuo delle mercedi convenute per le tavole a loro istanza dipinte, con questo che Lattanzio sia obbligato condurre a termine quella di S. Bartolomaeo, non ancora perfettamente compiuta.

Testament Niccolos da Liberatore.

Dieses lautet in der Übersetzung:

1502, 12. August.

Magister Niccolaus Liberatore der Maler, gesund an Geist, jedoch krank am Körper, macht sein Testament, in welchem er hinterlässt als öffentliche Kundgebung seiner Seele 30 soldi, für ungewisse Auslagen, ebensoviel; dass ihm am ersten Todestage eine Messe in der Kirche St. Maria di Capranico gehalten werde, dass in St. Agostino in Foligno zunächst der Kirchentür und der Kapelle von St. Biagio ein neuer Altar errichtet werde, an welchem durch den Zeitraum von acht Jahren von dem Tode des Stifters an, jeden Freitag eine Messe gelesen werde und eine zweite an jedem Festtage der Maria, dann, dass am

Ende dieser acht Jahre die Erben verpflichtet seien, als Ausstattung für diese Kapelle ein Grundstück im Werte von 50 Gulden zu kaufen, durch welche Gabe die Bruderschaft dazu verpflichtet wird, diese Messen auch weiterhin in dieser Kapelle an den festgesetzten Tagen zu lesen. Dass ferner zur Ausschmückung dieses Altares ein Tafelbild oder Leinwandbild im Werte von 30 Gulden gemalt werde. Seiner Tochter Agnesina hinterlässt er 24 Gulden, ein Ölmass, ein (+ polcinetto di rame + nach Rossi existiert dieser Ausdruck im Italienischen nicht mehr, es dürfte ein Bronzekessel sein), ein paar Körbe und andere für sie nützliche Hausgeräte, ein Fässchen drei einfache Kornmasse fassend, ferner derselben Donna Agnesina für das Trauerkleid, das sie sich machen lassen und beim Tode ihres Vaters tragen wird, sieben Gulden, derselben ferner für den Fall der Witwenschaft Wohnung, Lebensunterhalt und geziemende Kleidung in seinem Hause (dem des Stifters) in Gemeinschaft mit den anderen Erben, solange sie Witwe bleibt, bis sie dann mit ihnen ihre Erbschaft teilt.

Seiner Enkelin Camilla, der Tochter des Lattanzio, hinterlässt er einen Gürtel von roter Farbe, silberverziert, welchen er aus der Erbschaft des Michele di Nicolo Picca gekauft hat. Seinem Sohne Lattanzio aus dem rechtlichen Vorvermächtnis drei Perlen, welche dessen Gattin Paula zu tragen pflegte, und ein rosa Gewand, in gleicher Weise für seine Gattin (des Lattanzio), im Werte von 12 Gulden, und einen Mantel aus demselben Stoff mit Ärmeln von rotem Samt, den Ring von Gold, mit welchem Lattanzio auch seine erwähnte Gattin geheiratet hatte, einen anderen goldenen Ring mit einem Türkis im Werte von ungefähr 5 Gulden, einen anderen goldenen Ring mit einem kleinen Saphir im Werte von ungefähr 3 Gulden, jeden Ertrag und jedes Geschäft, das aus dem Weinberg des Vaters zu erwarten sei, den er in der Umgebung von S. Angelo gekauft hat, 2 Scheffel Erdreich (d.h. so viel Land, um 2 Scheffel auszusäen), die dem Errichter des Testamentes verkauft worden von denselben, die dem Sohne den Weinberg verkauft haben; ferner ein zweites Grundstück in der Umgebung von S. Eraclio,

ferner 17 Gulden baar, ferner Porphyr und Marmorblöcke, die Zeichnungen und alle übrigen zur Malkunst gehörigen Dinge; ferner die versprochenen 280 Gulden für die Mitgift seiner Enkelin Minerva, dann die Kästen, die Koffer und die Brautausstattung, die sie miteinander verabredet haben. Seiner Schwiegertochter Paula hinterlässt er einen rotbraunen Mantel, welchen er noch von seiner Gattin Catharina hatte. Dem Lattanzio und dem Marchesio, dem zweiten rechtmässigen und ehelichen Sohne, zusammen die Kiste, die aus dem Besitz der obengenannten Donna Catharina, ihrer Mutter, stammte, mit allen Wollstoffen, Leinwand, Hanf und Baumwolle und allen anderen darin enthaltenen Dingen zu gleichen Teilen. Ferner dem obengenannten Marchesio aus rechtlichem Vorvermächtnis einen grünen Gürtel, mit Silber verziert, emailliert und nach antiker Art gearbeitet. Ferner 5½ Scheffel Erdreich, mit Weinreben bepflanzt, in der Strasse von S. Pietro, und 1½ Scheffel Erdreich, mit Schilfrohr bewachsen, in der Umgebung von S. Eraclio, 280 Gulden, ferner die Koffer und die Ausstattung, die ganz gleich ist dem dem Bruder gemachten Legat, ein Fass, ungefähr 10 Soma (1 Hektoliter) fassend, und endlich 75 Gulden in dem von ihm gewöhnlich bewohnten Hause. In allen seinen Gütern und dann im einzelnen sind so als rechtliche Universalerben eingesetzt die Obengenannten, Lattanzio und Marchesio, mit dem Rechte der Einsetzung eines Erben als seine Söhne.

Archivio notarile in Foligno (Notariatsamt in Foligno).

Abgefasst von Venanzio Angelelli, erster Testamentsexekutor von 1475—1513.

Am 18. August 1502 macht derselbe Meister Niccolaus Liberatore, der Maler, dem es weiter gesundheitlich schlecht geht, ein Codizill zu dem gefertigten Testament, um dem Legate zu gunsten des Marchesio einen rotbraunen, langen Mantel hinzuzufügen, den er selbst gewöhnlich trug, den Goldring, mit welchem er dessen Mutter geheiratet hatte, und jenen anderen um 2 Gulden erstandenen Ring, auf welchem das Wappen der Familie eingraviert war. Und zu gunsten des Legates des

Lattanzio einen Mantel aus violettem Tuch, welchen er sich hatte anfertigen lassen, wenn er unter die Prioren der Stadt ging. Endlich um zu erklären, dass bei Erwähnung der Perlen nicht die Perlenkette der Donna Paula inbegriffen sei, und dass die Erben in Bezug auf das Legat für die Kapelle und bezüglich der Herstellung der Altartafel nicht früher von der Bruderschaft angegangen werden dürften, als sechs Jahre nach dem Tode des Testators. Zum Schluss noch, um seine Söhne an zwei Forderungen zu erinnern, die eine mit 48 Gulden gegenüber den Brüdern von S. Bartolomaeo di Marano, die andere mit 30 Gulden gegenüber der Gemeinde von Castello di Bastia, beide restliche Forderungen aus der Vereinbarung für die auf ihr Ansuchen gemalten Tafeln mit dem Bedeuten, dass Lattanzio verpflichtet sei, die Tafel von S. Bartolomaeo zu Ende zu malen, die noch nicht fertig gemalt war.

Quellenangaben.

[1]) Arduino Colasanti, Gubbio.

[2]) Lupatelli, Storia della Pittura di Perugia. Foligno 1895.

[3]) Frenfanelli-Cibo. Niccolo Alunno e la scuola Umbra. Roma 1872.

[4]) Durante Dorio, Storia della Famiglia dei Trinci a Foligno 1638.

[5]) Rio, L'art chretien, vol. II.

[6]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, IV.

[7]) Vasari. III.

[8]) Perugia R., A. Gallenga, Stuart. I.

[9]) Rumohr, Italienische Forschungen. II.

[10]) Mariotti, Lettere pittoriche.

[11]) Adamo Rossi, I pittori di Foligno.

[12]) Eugen Müntz, Les arts a la cour des papes. I.

[13]) Antiquitates picenae T. XXV (S. 212).

[14]) Rossi, I pitori di Foligno.

[15]) Luigi Lanzi, Storia Pittorica della Italia. Bassano 1795—1796.

[16]) Vincenzo Marchese, Memorie dei piu insigni pittori, scultori e Architetti dominicani. Fierenze bei Paranti, vol. I, pag. 236 u. ff.

[17]) Supino, Beato Angelico.

[18]) Wingenroth, Benozzo Gozzoli.

[19]) Vasari, Vita di Pinturicchio. III.

[20]) Ludovico Jacobilli, Catalogo di Vescovi di Foligno con l'azzione loro principali ecc. Foligno. Bei Alterii 1626, pag. 136.

[21]) Muratori, Antiquitates medii aevii, tom quartus, Fragmenta Fulginatii Historiae ex allio codice desumpta ab anno MCCCCXXIV usque ad MCCCCXL, S. 150—154.

[22]) Historia Trinciorum. Dorius lib. IV, pag. 231 u. ff.

[23]) Augusta Perusia, vol. II.

[24]) Rumohr, Italienische Forschungen. II.

[25]) Die Galerie von Berlin.

[26]) Crowe, Geschichte der italienischen Malerei. IV.

[27]) S. Weber, Fiorenzo di Lorenzo. Strassburg.

[28]) Johannes Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toscanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raphael. Leipzig 1902, S. 260 u. ff.

[29]) Venturi, L'arte XII. Heft III.

[30]) Venturi, Geschichte der venezianischen Malerei.

[31]) Conte Servanzio Collio:

1. Uno stendardo et un trittico dipinti da Niccolo da Foligno (Macerata 1868) Giornale Scient. agr. Letter-Artistico di Perugia 1863, part. III.
2. Descrizione di un di-pinto in tavola nella chiesa parocchiale di Serrapetrona (Macerata 1840) estrata dal Tiberino giornale artistico con varieta. Roma, typographia Puccinelli anno VI, Nr. 44.
3. Descrizione di una tavola di-pinta a tempera da Niccolo Alunno di Fuligno nell 1468 esistente in S. Severino nella chiesa dei Minori Riformati una volta cathedrale inscrita nel Tiberino anno VIII Nr. XLI. Roma 1843.
4. Simile di un resto di tavola presso il valente intagliatore Venanzo Bigiole di S. Severino dipinto da Niccolo Alunno da Foligno publicata nell Tiberino anno VIII, Nr. L (1843).
5. Descrizione di un di-pinto in tavola di Niccolo Alunno nella chiesa di S. Niccolo dei PP. Agostiniani in Fuligno inscritta nell Tiberino anno primo Serie II, Nr. 28. Roma 1843.
6. Tavola di-pinta di Niccolo Alunno, che si vede nella chiesa dei PP. Agostiniani in Foligno inserita nell' Album die Roma anno XXII, distributione Nr. 43, 1855.
7. Di-pinto in tavola nella chiesa collegiata di S. Venanzio in Camerino, e quindi nell Museo Vaticano in Roma publicato nell' Album die Roma anno XXV, distributione Nr. 37 e 39, 1858.
8. Tavola di-pinta da Niccolo da Foligno, che trovasi in Roma nella galeria Colonna publicata nell' Album di Roma anno XXV, distributione Nr. 43, 1858.
9. Altre pitture in tavola di Niccolo da Foligno trasportate de Montelpare al Vaticano. Album di Roma anno XXVI, distributione Nr. 37.
10. Tiberino Giornale artisico con varieta Roma 1842 anno VII distributione Nr. 52.

[32]) Augusta Perusia anno II 1907 (Dr. Briganti, Due Alunni di Deruta).

[33]) Orsini, Lettere pittoriche.

[34]) G. Fabretti, Memorie stori di Deruta.

[35]) Bianconi, Monographia di Deruta, pag. 19.

[36]) F. Mason Perkins, La pittura all' Esposicione d'Arts antica di Perugia nella Rassegna d'arte Milano 1907, vol. VII.

[37]) Gaye, Kunstblatt 1837, Nr. 84 u. ff.

[38]) Rossi s. früher.

[39]) Guthmann s. früher.

[40]). Marchese Rizzi, Arti et artisti della Marca di Ancona. 1834, Tom I, pag. 192.

[41]) Servanzio Collio, Album di Roma anno XXVI.

[42]) Antiquitates Picene siehe oben.

[43]) Gaye, Kunstblatt 1837, Nr. 84.

[44]) A. Rossi, I pittori di Foligno.

[45]) Broussolle, La jeunesse du Perugia.

[46]) L'arte Umbra alla Mostra di Perugia. — F. Mason Perkins, Rassegna d'arte 1907, vol. VII. — Falocci Pulignani, Augusta Perusia, vol. II.

[47]) Alfieri, Augusta Perusia, vol. I und Arte e Storia Serie IV anno XXVIII.

[48]) Crowe s. oben.

[49]) Rossi s. oben.

[50]) Brousolle s. oben.

[51]) Guthmann s. oben.

[52]) Guthmann s. oben.

[53]) Falocci Pulignani, Guida di Foligno.

[54]) Guthmann s. oben.

[55]) Passavant, Raphael d'Urbin B.L. Cap. VI.

[56]) Dr. Bombe, Gonfaloni Umbri.

[57]) Venturi, l'Arte XII, Heft 3.

[58]) Crowe und Cavalcaselle s. oben.

[59]) Rossi s. oben.

[60]) Falocci Pulignani, Guida di Foligno.

[61]) Broussolle s. oben.

[62]) Augusta Perusia, anno II, 1907.

[63]) Rumohr, Italienische Forschungen. II.

[64]) Crowe s. oben.

[65]) Lermolieff, Gal. von Berlin.

[66]) Passavant, Raphael d'Urbin I B. Cap. VI, S. 432 u. ff.

[67]) Rizzi, L'art retien II.

[68]) Broussolle, Pélerinages ombriens.

[69]) Broussolle, La jeunesse du Perugin.

[70]) Gnoli, Emporion vol. 1908.

[71]) Corado Ricci, Raccolte artisticche di Ravenna. Bergamo Arti Graficche 1905.

[72]) Rossi wie oben.

[73]) Crowe wie oben.

[74]) M. Perkins, Rassegna d'arte 1907, vol. VII.

[75]) Servanzio Collio s. Quellenangaben Nr. 31.

[76]) Rassegna d'Arte vol. VII.

[77]) Berenson, Central italien. Painters.

[78]) Crowe s. oben.

[79]) Münchener Jahrbuch für bildende Kunst. Jahrb. 1911 (Hermann Nasse: Gemälde aus der Sammlung des Dr. Frhr. v. Bissing).

Weitere Quellenangaben.

Gazette des Beaux Arts 49e. Année 1907 II. 2. Semestre.
L'Exposition d'Ancien art Ombrien a Perouse. S. 228 u. ff.
Giovanni Rossini, Storia della Pittura Italiana Tom. III.
Hugh Stokes, Benozzo Gozzoli.
Bragazzi, La Rosa dell'Umbria. Foligno 1864.
Matrod, Niccolo Alunno. Etudes Franciscaines. Paris 1903 vol 09.
Falocci Pulignani, Monumenti Artist. di Foligno. Le pitture di Alunno in S. Maria in Campis. Firenze 1881.
A. C. Messchia, Niccolo da Foligno detto l'Alunno e del suo Munumento Foligno 1892.
Cornhill Magazine, 1876 XXXIII. pag. (Niccolo Alunno the Folignese painter).
Magni, Storia dell'arte Italiana vol II. pag. 193 bis 199.
Balthasare Orsini, Vita di Pietro Perugino Perugia 1804.
Rassegna d'arte 1909 Nr. 7, La nuova Galeria Vaticana von Giorgio Bernardini.

Anmerkungen.

Anm. 1. Broussolle (La jeunesse du Perugin) erklärt das Geburtsjahr durch Rossis Argumentationen nicht genügend gesichert und setzt Niccolos Geburtsjahr zwischen 1433 und 1438 an. Zwischen 1430 und 1433 mag es wohl liegen, doch ist die Tatsache, dass er 1458 eine grosse Altartafel ganz selbständig ausserhalb Folignos auszuführen hat, recht ins Gewicht fallend und es ist absolut nicht anzunehmen, dass er um diese Zeit erst 20 Jahre geworden. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass sein Sohn unter die Prioren der Stadt vor dem 28. Jahre berufen wurde.

Anm. 2. In Antiquitates medii aevii von Muratori Tom. Quartus finden sich Fragmenta Fulginatii Historiae ex alio Codice desumpta ab anno MCCCCXXIV usque at MCCCCXL Auctore Petruzzio de Unctis Fulginate S. 150—154. Leider bloss Fragmente, doch gewinnen wir aus diesen kurzen Abrissen ein Bild von der damaligen politischen Lage, zumal da dieser Petruzzio einer der drei Amtspersonen zur Bestimmung der neuen Geldprägung im Jahre 1439 gewesen. Der weitere Verlauf der Vertreibung der Trinci findet sich in der Historia Trinciorum Dorius Lib IV pag. 231 u. ff.

Anm. 3. In den Antiquitates Picene T. XXV. S. 212 berichtet der Abbè Guiseppe Colucci 1795, dass die Altartafel des Hauptaltares von S. Francesco ganz wunderschön sei, sie sei ein Werk des Pietro di Mezzaforte in Gemeinschaft gefertigt mit Meister Niccolo Deliberatore von Foligno, für welches ein Preis von 115 Dukaten Goldes im Jahre 1491 bezahlt worden sei. Aus welcher Quelle Coluzzi schöpft, wissen wir nicht, doch wird er offenbar ein diesbezügliches Dokument aufgefunden haben. Das Werk zeigt durchaus Niccolos eigene Hand und es ist einerseits unwahrscheinlich, dass sich unvermittelt der alte Schwiegervater Niccolos fern von der Heimat im Norden an einem Werke beteiligte, während wir doch von einer früheren gemeinsamen Tätigkeit in Foligno selbst nichts wissen, andererseits, dass das Geld bereits im Jahre 1461 ausbezahlt worden sein solle, während die Mitteltafel deutlich die Jahreszahl 1465 trägt.

Anm. 4. Unter dem Altar ist eine Tafel angebracht, auf der zu lesen: Nicolo da Foligno (Alumno) di Fuligno n. nell 1458 ? sc. Umber. la M. S. Fran. E. S. Eustachio, es wäre wohl wünschenswert, wenn diese Inschrift endlich einmal richtiggestellt würde.

Anm. 5. Venturi sagt in seiner Zeitschrift L'arte Anno XII Heft 3, das Werk könne unmöglich von Benozzo Gozzoli abstammen in den Formen, die so viel Ähnlichkeit mit den sienesischen Formen Matteo di Giovannis, aber nicht mit toskanischen haben und dann auch mit den Venezianern, die ihre Kunst in den Marken aussäten. Dies ist durchaus nicht meine Meinung.

Anm. 6. Das Dokument von Durante Dorio lautet: E perche la virtu di detto Nicolao non sia defraudata, si é soggiunto a questo ce egli commincio, le opere sue delli 1456 o poco prima, come si vede in S. Maria in Campis, dove nel muro sta di sua mano un christo in croce con angeli intorno e di sotto le madonne e nell cielo della volta gli evangelisti, nelle quali pitture, sebbene ancora non si scorge l'eccelenza sua, con tutto cio si vede un cordo principio dal quale si puo sperare buon successo e miglior fine, a nella medesima opera e descrito il nome di Nicolao con l'anno a lettere dóro.

Anm. 7. Die Kreuzigungstafeln, auf denen ein in Holz geschnitzter Christus an dem gemalten Kreuze hängend erscheint, während die Gestalten von Maria und Johannes ebenfalls auf die Tafel gemalt sind, ist eine umbrische Eigentümlichkeit um die Mitte des 15. Jahrkunderts. Es liegt hier offenbar das Streben nach stärkerer realistischer Wirkung vor, die durch den tatsächlich plastisch vortretenden Leichnam eher erreicht wird, als durch den bloss gemalten Akt. Dieser Realismus wurde von mancher Seite als Niccolos Erfindung hingestellt, doch scheint mir dies in keiner Weise glaubhaft; zwei Momente sprechen besonders dagegen: Wir besitzen von solchen Kreuztafeln von Niccolos Hand selbst nur drei, von denen eine übrigens ziemlich zweifelhaft, alle jedoch nur aus frühester primitiver Periode, während der Meister in späterer Zeit, wenn er auch Kreuzigungstafeln schuf, niemals zur Erhöhung der Wirkung zu solch theatralischen Mitteln seine Zuflucht nahm, und hier ruht auch gleich der zweite Grund; Niccolo mochte als reifer Künstler wohl erkannt haben, dass dieses Mittel schlechter umbrischer Lokalkunst dem künstlerischen Werte des Werkes nicht von Nutzen sein könne, zumal er selbst nicht Plastiker war, und diese Christusfiguren in Holz meist von recht minderen und noch ganz in primitiver Kunst stehenden Bildhauern geschnitzt wurden.

Anm. 8. Trotz der Neuinstallierung der Gemäldesammlung liest man noch immer auf der darunter befindlichen Inschriftentafel Nicolo di Liberatore d. Alunno (N. ca. 1430—M. 1492)?

Lebenslauf.

Zu Wien 1885 geboren, interessierte ich mich bereits auf dem Gymnasium für die Kunstdenkmäler und Kunstschätze meiner Vaterstadt, durch Reisen ins Ausland (Deutschland, Belgien, Holland) wurde dieser Sinn noch mehr geweckt und, sogleich nach Absolvierung meines Abiturientenexamens begann ich das Studium der Kunstgeschichte, zunächst an der Wiener Universität bei Hofrat Wickhoff und Professor Dvořák, ferner studierte ich in Berlin bei Geheimrat Wölfflin, kam dann nach München, wo ich die Vorlesungen von Professor Riehl und Voll besuchte. Mehrere Reisen durch Italien, namentlich in Umbrien hatten in mir den Wunsch wachgerufen, mich mehr und spezieller mit der Malerei dieses Gebietes zu beschäftigen und so entschloss ich mich zu dieser kunsthistorischen Studie, die ich im Juni 1911 der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität als Dissertation vorgelegt habe.